REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 6 F. / AVRIL 1974
N° 207

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

• Fondateur : **R. VIEUXBLE**

• Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	**F. 40,—**	**F. 50,—**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	**F. 53,—**	**F. 63,—**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e Année — N° 207 AVRIL 1974

Sommaire

LA FORMATION MUSICALE DES ENSEIGNANTS

Pendant cinq ans, la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente a organisé à Montchoisy, près de Châlons-sur-Marne, un stage d'initiation aux Méthodes d'Education Musicale Active. 300 enseignants des divers degrés ont pu bénéficier de cette expérience, dont il est intéressant de tenter un bilan.

1967 : La Ligue lance une enquête sur l'Education Musicale en France, enquête dont le succès dépasse les espoirs mis en elle. Son dépouillement sert de document de travail pour les Journées d'Etudes du Bourget organisées en juin 1967 et à l'issue desquelles sera publié le Livre Blanc de l'Education Musicale (1).

Lors même de ces Journées, pour répondre à un vœu des congressistes, est projeté un stage d'Initiation aux Méthodes d'Education Musicale Active. C'est septembre 1968 : Montchoisy. On n'y impose pas une méthode unique, mais on en présente plusieurs en faisant appel aux spécialistes les plus compétents. Jacques Chapuis (Willems) et Jacqueline Ribière-Raverlat (Kodaly) ont déclaré n'avoir jamais eu en France de telles conditions de travail pratique en ateliers ; ils ont apprécié le climat de liberté de pensée et de respect mutuel dans lequel se déroulait ce stage. On essayait en effet de donner aux stagiaires outre l'information sur des méthodes et même des procédés pédagogiques, l'occasion de réfléchir en les comparant aux finalités de ces méthodes et de découvrir la formation humaine que peut apporter l'éducation musicale. C'est la raison pour laquelle Montchoisy a offert des ateliers d'improvisation et de création, des ouvertures sur la démarche des compositeurs contemporains.

Ce stage voulait être expérimental et contribuer à la recherche d'une solution pour la formation permanente des enseignants, la solution elle-même étant de la compétence du Ministère de l'Education Nationale. Montchoisy avait pour but non pas de combler une lacune, mais de la dénoncer. Le Ministère n'a pas pris le relais, il reste encore indifférent à la recherche entreprise ; cette indifférence entraînant des difficultés pour les participants et pour l'organisation même du stage. La formation professionnelle continue des participants était prise sur leur temps de vacances et ils devaient payer une participation aux frais (assujettie à la T.V.A.). La Ligue, pour réduire au maximum le montant de cette participation était amenée à se priver du concours de personnalités dont la sympathie lui était acquise et à supporter une partie des frais généraux.

En 1972, la Ligue a renoncé à Montchoisy. Une tâche importante reste à accomplir : réclamer pour l'Education Musicale la mise en application de principes souvent rappelés lors des réunions de réflexion ou d'animation de la Ligue de l'Enseignement :

— N'imposer aucune solution toute faite ni aux enseignants ni aux enseignés ;
— Adopter (et faire adopter) une attitude de recherche plutôt qu'une attitude d'attente ;
— Savoir remettre en cause ses acquis et soi-même.

***

Quelle part la Ligue est-elle prête à prendre à cette tâche ?

La réponse est donnée par le texte sur la formation des enseignants voté au Congrès de Nancy en 1973 et qui précise l'esprit, la portée et les conditions de ses interventions.

« Si importants et appréciés que soient nos rapports en ce qui concerne les techniques d'expression et de communication, les méthodes d'étude du milieu, les activités d'éveil, les formations plus spécialisées (musique - éducation physique par exemple), il paraît essentiel **que toutes nos interventions** se situent dans une action visant à faire connaître notre conception de l'éducation permanente laïque et ses finalités, nos idées sur les modalités et les rôles respectifs, les articulations des divers secteurs et niveau de cette Education Permanente ; qu'elles explicitent les implications de nos conceptions sur les contenus et méthodes sur les structures mêmes des divers enseignements, en faisant par exemple apparaître les vertus et les champs d'application de l'animation socio-culturelle ou encore la complémentarité du rôle de l'enseignant et de celui de l'animateur.

Aussi bien, ce sont là des objectifs fondamentaux et sans doute permanents qui maintiendront le sens et la vocation de notre Mouvement lorsque nos efforts conjugués à ceux des associations culturelles, syndicales et politiques auront permis la réalisation du Grand Service Public de l'Education Nationale doté des moyens techniques adéquats et des maîtres efficacement préparés à leur mise en œuvre. En effet, la mise à disposition du Service public, par la Collectivité Nationale, de moyens et techniques en perfectionnement incessant rendra plus urgents encore les problèmes de leur gestion et de leur utilisation dans la perspective des finalités éducatives qui sont les nôtres. On sait à quels buts différents et même opposés, les techniques, les mass-média par exemple peuvent servir. Certes, dès maintenant, notre Mouvement met en garde ; dès maintenant, il propose des lignes d'actions et des méthodes. **Mais avec et auprès des enseignants il devra faire en sorte que ces techniques multipliées soient utilisées pour une libération des personnes et une démocratisation plus effective de la société et non pas pour un conditionnement plus systématique des individus un renforcement des forces de contrainte et de répression.** Pour cela, certaines structures, certaines méthodes, certaines attitudes sont à écarter ; d'autres sont à promouvoir. Nous devons pouvoir le dire et en discuter avec les maîtres.

Nous voulons que soit accepté par les responsables administratifs qui ont reconnu la nécessité de nos interventions ou qui les sollicitent, notre droit à affirmer et éclairer auprès des maîtres les finalités d'une Education Laïque et ses implications.

Ainsi nos actions ne peuvent se limiter à des prestations et à une initiation technique ; ainsi notre Mouvement doit participer à l'étude et à l'élaboration de la philosophie de l'Education Laïque, à la recherche des institutions, des contenus et des méthodes qu'elle appelle. »

Certaines régions ou certains départements pourront, en accord avec les responsables administratifs concernés, continuer à organiser des stages ou cessions (2). Mais le stage national de Montchoisy n'aura pas lieu en 1974.

---

(1) On peut se le procurer contre un chèque de 2 F (T.T.C.) au Service Culturel de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente. C.C.P. 4143-80.

(2) Renseignements au Service Formation de la L.F.E.E.P. Joindre un timbre pour la réponse (3, rue Récamier - 75341 Paris Cédex 07).

Des bruits circulent concernant la parution dans notre revue d'une information selon laquelle seraient envisagées une licence d'enseignement et une maîtrise musicale d'enseignement délivrées par le Conservatoire National Supérieur de Musique.

1° Titres de licence et maitrise sont des titres nationaux propres aux universités.

2° Soucieuse de l'exactitude, « L'E.M. » n'a pas fait paraitre une telle information, dont il convient de remplacer les termes par une dénomination spécifique ne prêtant à aucune équivoque.

L'E.M.

Nouvelle voix du passé

LE PIANO FORTE

par Octave MOREL

A une culbute de Paris — à Chatou précisément — Johannes et Jany Carda ont transformé leur propriété en un véritable paradis de l'amateur de musique : dans un atelier résonnent les sonorités insolites de différents types d'instruments anciens, et dans un autre se construisent patiemment des copies de *piano forte* qui colorent extraordinairement les œuvres qui ont été conçues pour ces instruments.

O.M. — *Johannes Carda, quelles sont vos origines et comment êtes-vous venu à la construction de piano forte ?...*

J.C. — J'y suis venu tout naturellement de par ma formation de pianiste. J'ai étudié très sérieusement au Conservatoire de Vienne en vue d'une carrière de concertiste : j'ai beaucoup regretté, après avoir eu connaissance des interprétations sur des instruments anciens, de ne jouer que le piano moderne. L'attirance de la facture m'a de plus en plus éloigné de ma vocation première.

O.M. — « Le piano forte, au regard du clavecin, est un instrument de chaudronnier », *disait Voltaire... Beaucoup d'ignorants pensent qu'il s'agit d'une ébauche de piano à laquelle on ne saurait attacher qu'un intérêt musicologique...*

J.C. — Oui, et l'erreur est profonde : songez un instant à l'immense répertoire conçu pour cet instrument sur près d'un siècle ; au moins des fils Bach à la mort de Beethoven ! Or, la conception esthétique de ces maîtres ne correspondait en rien aux pianos modernes qui appellent un tout autre répertoire... Il suffit de songer à l'impact particulier des petits marteaux frappant des cordes dont la tension n'est que de six à sept tonnes (contre une vingtaine de tonnes sur les grands pianos de concert à cadre métallique)... Au mécanisme à simple échappement qui réclame un tout autre toucher : concevez-vous la différence ?...

O.M. — *Je pense qu'elle est évidente ! Mais vous évoquez le piano à simple échappement : quel est précisément son* terminus ad quem ?

J.C. — Je pourrais certes vous répondre, mais je préfère laisser la parole à Jany, ma femme, qui poursuit une thèse sur les facteurs de piano parisiens jusqu'à la mort d'Erard, en 1831...

Jany. — ... Disons que le piano forte, depuis sa naissance au début du XVIIIe siècle, a constamment évolué et, d'améliorations en améliorations, est devenu aux environs de 1850 le piano tel qu'à peu près nous le connaissons aujourd'hui. En ce qui concerne l'échappement, l'esprit de recherche des facteurs a donné différents types : soit le libre échappement, l'échappement simple (anglais ou viennois) jusqu'à ce qu'en 1821, le génial Sébastien Erard crée le révolutionnaire mécanisme à double échappement... J'ajouterai que les marteaux étaient garnis de peau et que ce n'est que vers 1830 que s'est répandu le brevet de Jean-Henri Pape, proposant de substituer le feutre à cette peau traditionnelle.

O.M. — *Mais ce piano forte avait bien, si je ne m'abuse, la forme d'une table, avec caisse horizontale ?*

Jany. — Pas du tout : les premiers piano forte — ceux de Cristofori par exemple — ont adopté la forme à queue du clavecin. Ce n'est que vers 1740 qu'apparaît le piano forte qu'on dit « carré » et qui, dérivé du clavicorde, est en réalité rectangulaire. D'ailleurs, il apparaît sans pour autant supplanter le précédent, puisqu'en 1790 les facteurs anglais Tomkinson fabriquait des « forte piano » à queue, qui étaient les pianos de concert de l'époque.

O.M. — *Je vous remercie de m'aiguiller vers l'objet même de notre entretien, puisque c'est cet instrument dont votre mari et vous-même assurez la fabrication artisanale.*

Jany. — Oui, en collaboration étroite avec la Maison Heugel.

O.M. — *Je me tourne alors vers Philippe Heugel pour lui demander quelques précisions concernant la fabrication de cet instrument...*

P.H. — Je voudrais d'abord faire remarquer que c'est en collaboration avec Johannes Carda que nous avons réalisé un « *kit* » de piano forte : on sait que le terme anglo-saxon *kit* désigne l'ensemble de pièces détachées et accessoires qui permettent à un amateur de monter lui-même divers objets, instruments, depuis le simple jouet en matière plastique, aux réalisations les plus raffinées. C'est un heureux concours de circonstances qui m'a fait rencontrer plusieurs facteurs comme Hubert Bédard, Anthony Sidey, avec lesquels nous avons réalisé des kits d'épinettes, clavecins italien et français, clavicordes, qui ont obtenu le plus vif succès auprès des musiciens. Heugel offre aujourd'hui avec la même confiance ce kit de piano forte réalisé par Johannes Carda d'après Tomkinson.

O.M. — *Il est indéniable que pour un bon amateur, outre les joies du montage de l'instrument par ses propres mains, l'avantage pécuniaire est indiscutable !*

P.H. — Evidemment, puisque le kit de piano forte vaut actuellement 6 900 F, alors que l'instrument prêt à être livré représente 24 000 F hors taxes.

O.M. — *Quelles sont au juste les caractéristiques de ce piano forte ?*

P.H. — Je vous redis volontiers ce que vous avez pu lire dans l'annonce que nous avons faite dans « L'Education Musicale » : c'est un piano forte à queue dont la caisse mesure 0,31 m de hauteur pour 2,24 m de longueur et 1,06 m de largeur. Son poids, je le souligne, n'excède pas 87 kg, avec un cadre bois fortement barré pour supporter une tension relativement faible, dont vous a parlé tout à l'heure Johannes Carda. Les robustes éclisses ont 24 mm d'épaisseur, et la barre d'accrochage, pour plus de résistance, est non seulement collée, mais vissée. Les cordes, laiton ou acier, sont triples, mais aucune n'est filetée...



O.M. — *Oui, et j'ai noté la sonorité fruitée — si j'ose ainsi m'exprimer — de ces cordes...*

J.C. — Les bois de qualité utilisés y sont aussi pour quelque chose : table en épicéa, chevalets en hêtre, barrage renforcé en sapin... Et j'ai prévu, à l'instar de Tomkinson, une caisse complètement fermée dessous, ce qui fait sonner l'instrument un peu comme une caisse de résonance de violoncelle...

O.M. — *Et quelle est la tessiture de votre piano forte ?*

J.C. — Cinq octaves et demie, du *fa 01* à l'*ut 6*. Les touches sont en tilleul et les pédales commandent, l'une les forte, par élimination des petits feutres-étouffoirs, l'autre les piano par déplacement du clavier pour jeu *una corda*. Je pense que vous avez noté l'originalité de ce mécanisme qui donne au toucher si léger toutes les nuances possibles et une rapidité remarquable de répétition...

O.M. — *Nous sommes évidemment en présence d'un instrument qui n'a rien à voir avec le piano actuel, et la page de Friedmann Bach que vous avez interprétée tout à l'heure ne se conçoit plus guère sur un piano moderne lorsqu'on l'a entendue avec ce coloris très particulier...*

Jany. — La différence est aussi considérable que si l'on remplace les cornets de Monteverdi par des cors d'harmonie !

O.M. — *Mais quel délai demandez-vous, M. Carda, pour livrer ce piano forte complètement monté, si joliment décoré en vert impérial avec son filet doré, tel qu'on peut l'admirer dans le beau salon d'audition Heugel, rue Vivienne ?*

J.C. — Je demande actuellement un délai de trois mois...

P.H. — Et je me permets d'ajouter que nous sommes actuellement les seuls en Europe à pouvoir fournir un kit de piano forte ou un instrument tout monté dans des délais aussi brefs. D'ailleurs, nos contacts récents prouvent que l'intérêt ne va certes pas se limiter à la France ou à l'Europe du Marché Commun !

***

On ne peut que se réjouir de ce bon départ, et « L'Education Musicale » souhaite à cette voix, ressuscitée grâce à Johannes Carda et Philippe Heugel l'audience qu'elle mérite.

J'y ajouterai le plaisir de bénéficier le plus vite possible des recherches musicologiques entreprises par Jany Carda : l'intelligence y sera certes, mais aussi le cœur et... l'oreille !

A Madame Birgit Nilsson
en témoignage de respectueuse admiration

SALOMÉ (*)

Drame musical en un acte op. 54 (1905)
de Richard STRAUSS (1864-1949)
d'après la tragédie d'Oscar WILDE (1854-1900)

par Jean MAILLARD

Après la **Danse des Sept Voiles,** Richard Strauss enchaîne sans transition, alors que, dans sa partition, Antoine Mariotte fait débuter une scène 6, assez arbitraire au demeurant, mais qui assure des proportions mieux équilibrées à l'œuvre. J'ai déjà fait observer que chez Strauss, la scène IV et dernière occupait les deux tiers de l'ouvrage ! Il est vrai que le musicien a voulu, avec juste raison, une représentation d'une seule tenue, sans entracte intempestif.

Hérode est fou de plaisir. Ses exclamations admiratives se multiplient, cependant que son thème **(25)** se déploie au quatuor. Avec des hésitations lubriques, la tête de ce thème rampe aux cors, bassons et clarinettes. Triomphalement, le Tétrarque fait remarquer à Hérodias que c'est pour lui que Salomé vient de danser. Il veut absolument exaucer le vœu de la jeune fille **(9 a)** et lui demande ce qu'elle désire. Retour du trille inquiétant **(28 b)** sur lequel se greffe la « naïveté » de Salomé **(21).** Elle veut avoir, sur un plateau d'argent... A nouveau, Hérode exulte et, contrefaisant avec une niaise suavité les paroles de Salomé, reprenant à deux fois la mélodie de sa question, demande ce qu'elle désire sur un plateau d'argent : **« Douce, douce Salomé, que veux-tu sur un plateau d'argent ?... Parle sans crainte, toi la plus belle des filles de Judée... ».** Hérode est heureux, très excité. Il s'apprête à satisfaire le plus extravagant désir d'enfant : veut-elle son royaume ?... Modulations bousculées à l'image des sentiments du Tétrarque. A nouveau retentit le trille ironique **(28 b). (21)** revient aux flûtes et violons cependant que, fort calme apparemment, avec un léger rire, Salomé exprime son vœu terrible : « ... **Den Kopf des Jokanaan ! ».**

Une dégringolade par tous les cuivres, une phrase houleuse des violons, des soubresauts rauques issus de **(9 a)** aux basses expriment la terreur d'Hérode. Hérodias exulte à son tour. Tuba et contrebasses à l'unisson, en un motif issu de **(9 a),** éructent comme pour donner le sentiment s'il était possible des plus démoniaques et vils instincts de la fille de Salomé. Avec angoisse, Hérode refuse véhémentement : « **Non ! Non ! Salomé ! Ne me demande pas cela ! N'écoute pas la voix de ta mère !... ».**

Retour du trille insolent aux clarinettes. Le mouvement change d'un interlocuteur à l'autre. Salomé est calme et volontaire, parfaitement lucide, alors qu'Hérode s'exprime avec fièvre, en un débit pressé. Sur le thème mélodique **(22 a),** la jeune fille insiste : « **Je n'écoute pas la voix de ma mère ! C'est pour mon propre plaisir que je te réclame la tête de Jokanaan sur un plateau d'argent ! Tu as proféré un serment : ne l'oublie pas, Hérode ! ».**

J'ai déjà noté ce sentiment prêté par Oscar Wilde à Salomé et qui accentue le tragique du récit biblique. K. Hartley pense que Wilde aurait peut-être trouvé cette psychologie dans une vieille légende : « **Je n'écoute pas les conseils de ma mère !** » (5).

En canon à l'octave, les cuivres font écho aux terribles paroles de la Princesse. Les trompettes grincent en sourdine. L'ordre péremptoire retentit **(24)** aux basses sous le trille **(28 b)** de la clarinette.

Descente rapide des bois une mesure après 257 : Hérode cherche une échappatoire. Il le sait bien qu'il a fait un serment terrible. Le charme de Salomé **(9 a)** opère de plus en plus profondément sur lui (unisson des cordes) : qu'elle demande autre chose !

Commence alors un marchandage qui va s'éterniser des chiffres 260 à 300. Durant toute cette partie de l'ouvrage, Strauss va multiplier les effets orchestraux les plus savoureux, les plus recherchés, les plus somptueux pour tenter d'intéresser à un autre prix l'impitoyable enfant encouragée par Hérodias. Celle-ci rappelle avec hargne au Tétrarque son serment que tous ici ont entendu (chiffre 262). L'un des thèmes d'Hérodias est donné, violent,
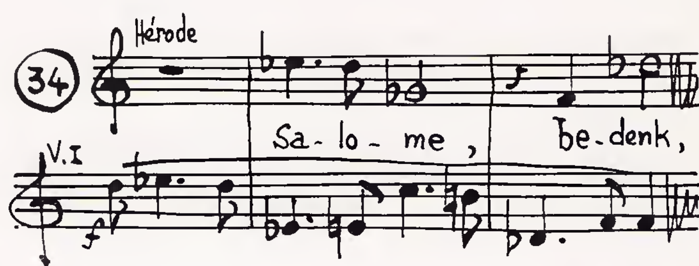
---

* Voir « L'E.M. », n°s 202, 203, 204, 205 et 206, nov., déc. 1973, janv., février et mars 1974.

(5) C'est un symbole de la pensée même de Wilde, telle qu'on la retrouve dans la **Ballade de la Geôle de Reading.** Cf. K. Hartley, **Oscar Wilde, l'influence française dans son œuvre,** thèse de doctorat, Paris (1935).

en notes arrachées, aux hautbois, cors et quatuor. Elle laisse éclater sa haine du Prophète en une assez longue intervention italianisante qui la conduit à la limite aiguë de sa tessiture. Le chant d'Hérodias est soutenu par le propre motif descendant de la Reine **(9 b)** et par les clameurs des cuivres : trombones ténor et basse avec sourdine lançant le thème de la condamnation de Jokanaan **(22 a),** repris à quatre par cors et trompettes. Retour du motif essoufflé d'Hérode : le Tétrarque fait taire la Reine après deux injonctions. Son « regard de taupe » **(14)** se tourne vers Salomé. Il s'efforce d'être très clame : pourquoi s'obstine-t-elle alors que lui l'a toujours aimée tendrement ?... Elle ne peut exiger une telle chose de lui !... La voix d'Hérode veut être douce et paternelle, mais le motif de lubricité rampe à nouveau dans l'extrême grave du cor et du violoncelle solo (chiffre 266). Nouveaux regards équivoques **(14)** puis, le cœur battant (rythmes des percussions opposés aux spiccatos piano du quatuor), il cherche à faire peur : « **La tête d'un homme séparée de son corps, est-ce un beau spectacle ?...** ».

Hérode offre d'abord une émeraude splendide qui n'a pas d'égale dans le monde : elle scintille au célesta et aux harpes. Mais volontaire, Salomé exprime avec violence son vœu : **(22 a)** à la voix (à la limite grave) et aux cuivres, suivi de l'ordre péremptoire **(24)** aux contrebasson, tuba, contrebasse. Le trille **(28 b)** s'étend sur sept mesures aux hautbois et clarinettes. Salomé réitère son ordre, une quarte plus haut **(24** aux tuba, trombone, contrebasson, basson) cependant que **(9 a),** motif du charme, contrepointe le chant d'Hérode : « **Ecoute-moi, je t'en prie, Salomé ! Tu veux me punir de mes regards !...** ». Ironique, le trille reste présent au second plan. **(9 a)** s'agite en canon double avec **(1)** aux flûtes, bassons, harpes et contrebasses. Le Tétrarque respire mal. Il réclame à boire. Triolets oppressés aux flûtes dans le registre grave et aux seconds violons. Ses instincts somatiques le tourmentent (reptation chromatique des basses). Il s'énerve : **que voulait-il dire ?... Ah ! Il se souvient...** Feinte évidente pour trouver une autre offre à faire à l'infernale petite fille : **Voici ses beaux paons blancs, dont il possède plus d'une centaine et qui se pavanent** (violons et violoncelles) **déployant leur queue ocellée** (traits infléchis de la petite harmonie) **dans son bois de myrthes. Il les lui donne tous : les veut-elle ?...** Silence de l'orchestre accentué encore par l'unique et hallucinant trille aux quatre clarinettes à l'octave. Mais Salomé redit, avec le plus profond mépris pour les proposition d'Hérode : « **Donne-moi la tête de Jokanaan !** ». Sa voix se déploie dans le médium et l'aigu sur les arpèges de sol dièse mineur et mi majeur (chiffre 279). Approbation véhémente d'Hérodias, alors que les bois répètent deux fois **(21),** motif de Salomé énigmatique : **Hérode a belle mine avec ses paons ! (26 b** forte au quatuor, trompettes et hautbois, chiffre 280). Le Tétrarque s'essouffle pour tenter de faire taire Hérodias : descente par accords plaqués caractéristiques des spasmes qui le secouent. La voix stridente des bois fait écho aux ricanements de la Reine. Le motif du regard d'Hérode **(14)** tente de s'imposer à l'heckelphone, aux trombone, cor, cellos et contrebasses. Puis le Souverain de Judée semble se radoucir (bassons et clarinettes) sur une phrase caressante des violons **(34) :**



qui est un nouveau motif caractéristique des atermoiements. La voix d'Hérode, mielleuse, cherche à se faire persuasive. Il tente d'expliquer la situation à Salomé : le thème d'Hérodias s'efface aux cellos par diminution. Les violons chantent, en inflexions tourmentées, du grave à l'aigu : « **Cet homme est peut-être un envoyé de Dieu !...** ». Le motif du Prophète **(11** chante aux cors, altos et cellos ; Hérode insiste sur **Gott** (la bémol 3). La petite harmonie donne en écho, pianissimo, Jean ascète **(19),** d'abord clarinette et flûte seules, puis en déploiement plus large aux contrebasses, cellos et altos, déjà remarqué lorsque Jokanaan évoquait le Fils de l'Homme. **(19)** reprend ensuite en une mixture de quatre rangs (basson, clarinette basse, clarinette, heckelphone). Retour de l'idée messianique en harmonies verticales, sous le chant :

Er ist ein heilger Mann.

C'est un saint homme, ce Saint Jean du Doigt, le Doigt de Dieu !... Salomé ne voudrait quand même pas que Dieu se vengeât sur Hérode ?... Les inflexions tourmentées reprennent aux cordes avec le motif de la bonté de Jean **(13)** en contrepoint. Véhément, Hérode exhorte la fille d'Hérodias : « **Maintenant, écoute-moi !** ». Mais le trille a repris, obstiné, aux clarinettes **(28 b).** Assurée par les trompettes et hautbois à l'unisson, la Princesse renouvelle son ordre :

Ich will den Kopf des Jokanaan !

Ordre impératif **(24)** aux trompettes, altos et contrebasses, puis aux trombones. Les cors hurlent. Emporté, l'orchestre entier trahit l'agitation du Tétrarque qui se lève brusquement, va de droite et de gauche, mains crispées sur la poitrine, cherchant à reprendre haleine. A nouveau, il insiste sur son calme et reprend un soliloque s'étendant sur soixante-douze mesures, entre 286 et 297. C'est un long crescendo durant lequel l'orchestre scintille de mille feux : le Tétrarque offre à Salomé des bijoux merveilleux qu'Hérodias elle-même ne connaît pas et qui sont cachés dans le jardin : des colliers de quatre rangs de perles (harpes, pizzicati des cordes, arabesques de flûtes), des topazes jaunes comme des yeux de tigre (motif aux anches, doublées par le xylophone), des topazes vertes comme des yeux de chat, orangées comme

des yeux de ramier, des opales d'un froid étincelant comme la glace... Les triolets qui marquent son agitation reparaissent aux violons et cellos (chiffre 289). Avec un débit de camelot, Hérode propose tous ces trésors à la jeune fille qui l'écoute, ironique et dédaigneuse. Les pierreries reflambèlent et scintillent (trilles légers des cordes, triangle, célesta, xylophone, cymbale, traits de bois) alors que les atermoiements d'Hérode **(34)** contrepointent le chant du Tétrarque. On croit entendre aux trompettes comme un souvenir de la **Danse des Sept Voiles. (34)** s'exaspère de plus en plus pour se transformer, toujours crescendo, en une longue montée de onze mesures à partir de 295, pour atteindre au paroxysme :

Tout, à l'exception de la vie de cet homme !

Il donnera — et l'unisson des quatre trombones joints aux contrebasses rend son offre particulièrement terrible — le Manteau du Grand Prêtre (mouvements houleux du quatuor) ; il ose même proposer le Voile du Temple ! Le grand thème des trombones s'élargit aux trompettes, tuba, contrebasson : c'est la grandeur de Dieu **(23)** avec rappel du motif des Juifs **(5).** Claquements des wood-blocks, protestations des Juifs présents. Hérode a proféré avec emphase sa dernière promesse. Le trille satanique a repris au piccolo, aux trois flûtes, à la clarinette sopranino et aux quatre clarinettes sopranos, souligné par le roulement de la caisse. Les Juifs n'admettent pas la désinvolture du Tétrarque.

Toutes ces querelles importent peu à Salomé. Avec férocité, en un registre de plus en plus aigu, elle répète :

Un strepitoso de cuivres, les timbales martelant un groupe six fois répété de quatre notes conjointes, avec un décalage d'accent rythmique, un arpège ascendant, toute cette houle orchestrale rend parfaitement la panique qui s'empare du Tétrarque devant la volonté inflexible de Salomé. Le tutti se soulève en un remous fantastique (gamme chromatique ascendante) qui fait place aux accords plaqués caractéristiques des spasmes qui secouent Hérode. Wood-block et xylophone crépitent à l'envi. Tout se résoud sur une menaçante pédale d'ut grave aux trompettes. Reprenant la mélodie de **(22 a),** Hérode profère, épuisé, l'ordre fatal :

Qu'on lui donne ce qu'elle exige !

Grande clameur plaintive du tutti, à l'exception des violons qui jouent une déformation mordante de **(9 a) :** « Elle est bien la fille de sa mère ! » rugit le Tétrarque.

Hérodias arrache à son époux la bague qu'il fait présenter au bourreau lorsqu'il ordonne une exécution capitale. C'est avec cette même bague qu'il avait jadis donné ordre de faire égorger Philippe, son propre frère, afin de pouvoir épouser Hérodias, femme de celui-ci : le souvenir du premier meurtre va l'accabler davantage encore. Le geste d'Hérodias est souligné par un trait ascendant rapide à deux clarinettes jouant à intervalle de seconde l'une de l'autre, sur deux octaves. Le trille persiste. Cependant qu'Hérodias fait donner la bague au bourreau retentit l'ordre **(24)** aux trompettes. Ces deux éléments — ordre et bague arrachée — vont s'exaspérant en véritables éructations des cuivres et bois alors que toutes les flûtes et les hautbois redonnent Salomé énigmatique **(21).** Tout se résoud, trois mesures après 301, par des crissements de trompettes et trombones à distance de seconde, frottant contre la pédale ré aux cors et bassons. Le trille **(21)** est passé dans le chalumeau de la clarinette et à la clarinette basse : toutes clameurs illustrent les paroles d'Hérode — « **C'est bien la fille de sa mère ! ».**

Les crissements de cuivres préparent une nouvelle alarme du Tétrarque : qui donc lui a pris l'anneau fatal ?... C'est à ce même instant que le bourreau descend dans la citerne : motif de l'anneau dérobé par Hérodias aux cordes (chiffre 302), de l'ordre péremptoire aux cors, de la descente du bourreau aux trompettes et trombones, ce dernier apparenté avec le motif fuyant d'Hérodias **(9 b).** Triomphante, la reine affirme encore que sa fille a bien fait. Mais Hérode a peur. Il regrette sa décision (motif de la douceur de Jokanaan). Dégringolade des clarinettes, aboiements des trombones. Sur le roulement continu de la grosse caisse, pianissimo, commence la longue attente du crime.

L'instrumentation est d'abord réduite à la grosse caisse, roulant sous des baguettes de timbale à tête d'éponge, et à un trémolo de deux pupitres de contrebasses « scordaturées », mi bémol grave à vide, très serré et dans la même nuance pianissimo. Sur ce grondement, un râclement étrange, donné par la contrebasse solo d'une manière comparable à l'effet suggéré par Berlioz dans son **Traité d'instrumentation :** un si bémol 3, suraigu pour l'instrument, semblable à un râle de femme. Salomé respire mal. La gorge serrée, elle s'impatiente de ne rien entendre : l'instrumentation squelettique est plus terrible encore que le silence.

Pourquoi ne crie-t-il pas, cet homme ?

La Princesse continue son soliloque, toujours à mi-voix, aiguisé par la rauque note répétée par la contrebasse. Brutalement, cors et timbales répètent véhémentement la tête de **(22).** La voix redonne cette incise en canon : « Frappez-le ! » suivi de l'ordre péremptoire qui se résoud sur une dissonance de seconde mineure et sur le motif initial de Salomé **(1)** aux bassons et contrebassons. Le trémolo de la grosse caisse passe, plus tendu, aux violons en un ut dièse à l'octave, sul ponticello. **(1)** rampe au contrebasson, tel un serpent déroulant ses anneaux. Toujours l'angoissant trémolo contre lequel reprend le cri de la contrebasse. Salomé rage, et ce silence l'affole. Le trémolo cède, sforzando, à un trille des contrebasses ré-mi bémol 1 **(6) :** quelque chose est tombé... L'épée du boureau. Thème de la douceur de Jean **(13)** et motif sinueux débutant par la tête de **(1)** qui exprime l'agitation de Salomé. Persistant, le trille s'amplifie aux contrebasses et cellos. Clarinette basse et bassons déroulent leur phrase lente, dérythmée sur laquelle se superpose, aux bois, l'agitation de Salomé qui s'en prend à l'esclave peureux.

En une sorte de crise nerveuse, elle interpelle en premier lieu le Page d'Hérodias qui recule, effrayé : lui

qui fut l'ami du mort, Narraboth, qu'il aille faire périr l'autre. Salomé halète et tout l'orchestre suit son angoisse. On notera l'effet incantatoire des périodes de trois en trois mesures isorythmiques de 310 à 312 : la pédale ponctue le chant fébrile de la jeune fille. Elle s'adresse maintenant aux soldats (ordre **24** se heurtant à **22**). L'orchestre se convulse en un monstrueux hurlement qui s'achève sur un cri strident des flûtes, hautbois, violons et altos :

Apportez-moi la tête de Jokanaan !

Point d'arrêt pour l'orchestre. Les battements crescendo de la grosse caisse figurent les pas du bourreau remontant de la citerne et tenant, au bout de son grand bras noir la tête du Prophète posée sur un bouclier d'argent.

CHANT D'AMOUR ET MORT DE SALOME

Après un terrifiant silence s'ouvre ce dont Antoine Mariotte a fait dans sa **Salomé** une scène 7.

C'est alors que débute un effroyable chant d'amour de Salomé, jouet d'une fatalité dont elle sera la troisième victime. Chant d'amour où elle est seule à s'exprimer, ayant ordonné la mort de son bien-aimé.
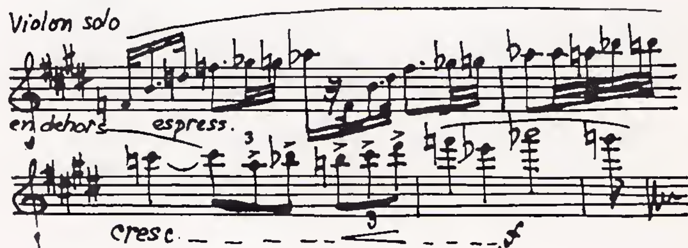
Avec une maîtrise extraordinaire, Strauss va suivre la psychologie de cette enfant qui vient de connaître en peu d'instants une violence inouïe de sentiments : répulsion pour Hérode qui suscite sa virginale offense en la poursuivant de ses regards lubriques ; suicide d'un amant qu'elle dédaignait ; révélation de la prostitution d'une mère qui faisait sa fierté ; lâcheté des sbires d'Hérode — prêtres et soldats — qui n'osent affronter le maître ; mépris humiliant du captif qu'elle aime et dont la mission lui échappe ; frémissante révolte de devoir se présenter nue devant le Tétrarque qu'elle exècre et dont elle suscite malgré elle l'excitation amoureuse...

Toute cette somme d'émotions violentes va se défouler en ce chant d'amour et de passion à sens unique avec cet homme qu'elle a fait périr. C'est le couronnement du drame. Et néanmoins, Ernest Newman assure encore ici — avec nouvelles preuves à l'appui — que cette scène a été composée en premier. On reste confondu, si l'assertion est exacte, devant le génie avec lequel Strauss a extrait de cette brûlante confession, tous les motifs essentiels de l'œuvre à venir. Et il faut croire qu'elle était tout entière réglée dans son esprit, pour qu'il puisse réussir un tel tour de force intellectuel et artistique.

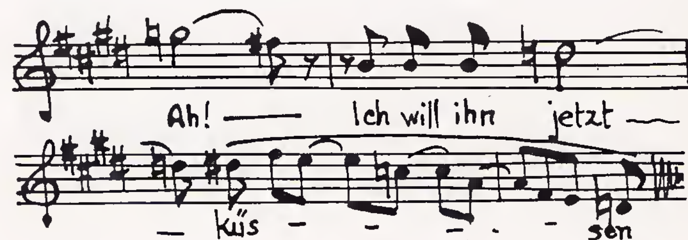
Le chant d'amour de Salomé suit une progression très caractéristique et peut se partager en neuf sections, que je désignerai par les lettres A à I. Hérode intervient entre G et H et après I. On constate donc qu'il s'agit d'une véritable réplique à la scène 2, que j'ai divisée de la même façon, à l'exception du dernier volet : on comprendra plus loin les raisons de cette divergence minime.

La section A, qui s'étend d'une mesure avant 314 à 319, évolue des spasmes nerveux à des frissons de volupté. S'y heurtent **(1)** aux violons, **(9 a)** aux trombones et cors, l'ordre **(24)** aux trombones, bassons et contrebasson. Dans cet enchevêtrement, les douces et sensuelles tierces font déjà leur apparition : elles sont bientôt des frissons inconnus qui parcourent la jeune fille (quatre clarinettes par mouvements contraires en tierces). Dans cette tension nerveuse, après le mot **küssen** longuement tenu sur sol dièse, **(1)** s'affirme, en pleine force aux cors, violons et cellos puis s'unit à **(21)**, Salomé énigmatique, aux violons et cellos. Le motif d'élan amoureux (apparenté à **27**), entendu déjà lorsque Salomé voyait Jokanaan, puis surtout lorsqu'Hérode la suppliait de danser, va jouer ici un rôle important. Notamment à 318 où il est préparé par une phrase ascendante et syncopée, cors et cellos à l'unisson, violons à l'octave joints aux hautbois et à la petite clarinette. Les seconds violons et le cor anglais lui contrepointent le thème du désir de Salomé **(22)**. La Princesse veut mordre ces lèvres comme elle mordrait un beau fruit mûr.

A cette âpreté de sentiments dans le désir assouvi succède, avec un départ hésitant, une pudeur dans l'aveu de ce désir (chiffre 319), un second violon, plus sensuel, où les mots essentiels sont caressés par les cordes ; où le motif d'amour **(22)**, passionnément amorcé par les violons dans l'aigu de la corde de la, s'exténue à la clarinette ou en douces caresses de flûtes, cependant que le violoncelle solo chante avec effusion le thème du Prophète. C'est le point de départ d'un très doux canon à l'octave sur ce thème **(13)** qui passe au violon solo où il va se perdre dans le suraigu (chiffre 321).



La clarinette double un instant le violon, puis les entrées de **(13)** se poursuivent aux clarinettes si bémol et basson, aux hautbois. Les longs frissons descendants chromatiquement continuent aux flûtes. C'est maintenant le motif développé du désir que chante Salomé.



Puis la voix devient confidence, dans une orchestration vaporeuse, quasi mystérieuse. Tendre et comme perdue en un rêve, Salomé s'étonne que ces beaux yeux noirs qui lançaient des flammes soient maintenant fermés (reflet des yeux aux flûtes et harpes)... **Que la langue, cette vipère rouge qui jetait sa bave et souillait le front de la jeune fille, ne bouge plus... Elle ne bougera plus cette langue :** motif du désir dérivé de **(27)** en doublure heckelphone, clarinette en la, seconds violons et violoncelle solo. Ce motif d'élan amoureux et de désir se fait plus pressant cependant qu'interviennent, en un mouvement plus précipité, les woodblocks et xylophone :

Tu disais des choses infâmes contre moi,
Salomé, fille d'Hérodias, Princesse de Judée !

L'orchestre s'emporte et, pleine d'orgueil, la voix atteint le si bémol aigu sur le mot Judée, avec une belle cadence rompue débouchant en si bémol majeur. L'incipit de la condamnation de Jean par Salomé **(22 b)** retentit aux trompettes. Cet orgueil de la race, du rang, cet orgueil de vivre alors que Jean est mort éclate jusqu'au chiffre 333, cependant qu'à l'orchestre revient le souvenir du rugissement des lions de Palestine (330) auxquels pouvait être comparé le Prophète, puis les cris des chiens et des oiseaux de proie auxquels Salomé pourrait aisément jeter la tête du mort. **(1)** se mêle à ces sinistres évocations, ainsi que l'ordre **(24).**

En ut dièse majeur débute la cinquième section de cette sorte de lied, au chiffre 333. J'ai noté naguère, au cours de la **Danse des Sept Voiles,** quel épanouissement représentait, dans la musique de Strauss, cette tonalité. Sur des frémissements de cordes, **(1)** par diminution au célesta accompagne **(21).** Ce motif de la personnalité de Salomé repris par elle-même rend merveilleusement la passion qui l'anime. Les hautbois varient ce motif. Cette blancheur que Narraboth admirait en Salomé, la Princesse la retrouve dans le corps du bien-aimé :

Rien au monde n'est aussi blanc que ton corps !

Les violons caressent doucement la voix, à l'unisson. Rien n'était aussi noir que sa chevelure... Sa voix était un souffle si pur... (désinence de **11** — Jean Prophète — à l'alto, au violon à la flûte). Cette voix était telle une musique...

Salomé redit ainsi à Jokanaan tout ce que, vainement, elle avait naguère tenté de lui dire. L'orchestre se fait ineffablement doux, avec un exquis et très pur balancement extatique, déjà entendu lorsque la jeune fille avait demandé à Jean de l'embrasser (onze mesures après 135). Le mobile monologue amoureux, qui vient de s'alanguir sur une plainte voluptueuse (340), devient maintenant reproche : pourquoi Jokanaan ne l'a-t-il pas regardée ?... Sans doute l'aurait-il aimée !... Salomé énigmatique **(21)** aux clarinettes, puis personnalité (1) aux bassons et altos après une section chromatique descendante qui semble évoquer la fille d'Hérodias. Modulation en cette tonalité de la mineur qui évoque le calme de la mort et que connaît maintenant celui-là qui était avec Dieu. **(9 a)** aux bassons, puis **(13),** douceur de Jokanaan. Sur ce thème, Salomé reproche au Prophète de n'avoir voulu voir que son Dieu. L'orchestre s'unit pour donner ce motif. Puis la voix devient dure, violente pour lui reprocher de l'avoir, elle, dédaignée : thème de la nouvelle Loi **(12 b)** aux contrebasses, trombones, bassons (chiffre 342). La voix s'élargit symboliquement sur mich, qu'elle répète trois fois en un large et lent déploiement d'harmonie accompagné de la personnalité **(1)** aux cors, sur gesehn accompagné du charme **(9 a)** aux anches et sur geliebt accompagné du désir **(20)** aux violons, trompette et hautbois. L'ambitus de la voix s'élargit somptueusement et la mélodie se déroule avec souplesse et chaleur :

J'ai faim de toi, de ton corps, soif de tes lèvres !
Jamais les vins ni les fruits ne clameront mon désir !

La passion de Salomé s'exprime sans pudeur, en des harmonies chaleureuses. Mais le dépit fait renaître la colère : contre l'énigme **(21)** se bouscule le motif de la condamnation **(22 b)** donné aux bois et repris par la voix avec des rappels de la nouvelle Loi **(12 b).**

Au chiffre 348, retour en ut dièse majeur. Avec une infinie douceur, Jokanaan ascète revient aux violons **(19)** enlacé à **(1).** La jeune fille rêve, au cours de cette autre section de ce lied développé, à l'amour qu'aurait pu lui vouer Jokanaan. A la question posée peu avant :

Que puis-je faire, maintenant ?...

Salomé répond à son insu :

Le mystère de l'Amour est plus profond que le mystère de la Mort...

Ce dernier mot entraîne une modulation d'ut dièse majeur à do bémol majeur, avec un jeu équivoque d'enharmonie. La voix descend au-delà des limites du registre de soprano dramatique, au sol bémol 2. Cinq mesures après 350, dans le « silence » d'un trémolo pianissimo du quatuor, reparaît quatre fois **(21)** aux timbales...

Un rapide dialogue s'engage à mi-voix entre Hérode, terrorisé, s'exprimant à mi-voix, et Hérodias soutenant toujours l'action de sa fille : **(26 b)** violent aux trompettes, fusées rapides des bois et cordes. Sur le motif conjugue avec **(21)** pour aboutir à une cadence parfaite agité d'Hérodias, les cuivres font écho aux ordres maintenant hurlés par le Tétrarque qui se lève brusquement et ordonne à ses serviteurs Mannassah, Issachar et Ozias d'éteindre les flambeaux, de voiler la lune et les étoiles. On ne saurait voir tant d'horreur !...

Lancinant, interminable, reparaît le trille diabolique **(28 b),** trois mesures avant 355 mêlé à **(21)** au hautbois et au piccolo. Repris d'une flûte et d'une clarinette à l'autre, ce trille démesuré marque le point psychologique le plus important de la partition. Donnée tout entière à cette bouche qu'elle vient de baiser avec une tendre passion, Salomé s'exprime à mi-voix, dans des harmonies exténuées, frémissantes, contre lesquelles la voix se frôle avec des caresses félines (noter la courbe incise de trois

croches aux premiers violons avec sourdine, semblable à un torculus).

Cette âcre saveur, est-ce le goût du sang ?... Non, c'est le goût de l'amour, peut-être...

Après le « délire érotique » auquel nous venons d'assister, voici une jouissance dont la plénitude, selon l'expression de Dominique Jameux, « est purement orgastique ». L'orgue, derrière la scène, ajoute à la plénitude harmonique.

Le chant d'amour victorieux **(22)** sera de courte durée, mais d'une effusion non encore atteinte. Il chante une première fois aux premiers violons divisés, à l'octave.

Peut-être, car l'amour n'est qu'amertume...

(21) aux célesta, hautbois, piccolo puis, à nouveau, dans sa plénitude aux violons : **Qu'importe ?...** avec **(22)** répondant d'un pupitre à l'autre du quatuor. Ce motif du désir assouvi **(22)** est repris que la quarte et sixte d'ut dièse majeur par la voix (chiffre 359), fortissimo :

J'ai baisé ta bouche, Jokanaan !
Je l'ai baisée !...

L'accord est magistralement équilibré sur le tutti avec le trille **(28 b)** quasi général aux bois, cependant qu'en un habile contrepoint Strauss superpose au chant — qui est doublé par les cors — le cœur passionné de Salomé **(18)** à l'unisson des cordes et trompettes, et s'achevant sur la personnalité **(1)** et jouxtant l'énigme **(21)** aux célesta et triangle. Le thème de Jokanaan Prophète monte puissamment aux cellos, altos et cors cependant que la trompette s'exalte en un trait issu de **(18).** Le trille se perpétue aux bois alors que Salomé achève en pleine force son funèbre chant d'amour et de folie où le mot **geküsst** monte au la 4 longuement, tendrement tenu avant de s'achever en un doux mélisme et sur les dernières paroles de l'enfant : **deinen Mùnd !...**

L'orchestre redit deux fois, avec des variantes, le motif passionné **(18).** La première fois, il grince âcrement avec deux cadences polytonales et différentes appoggiatures qui se superposent sur le troisième temps de la mesure qui précède 361 : sont ainsi échafaudés verticalement les accords de septième de dominante de la majeur et accord de septième du second degré d'ut dièse mineur. Repris par augmentation aux violons et altos, **(18)** se en fa dièse majeur dans laquelle foisonnent les appoggiatures.

Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire de cette pâleur symbolique évoquée par le Page au début de la pièce.

Brutale transition sur un accord sec et fortissimo de ré mineur : Hérode se retourne et hurle l'ordre de tuer cette femme.

L'ordre péremptoire **(24)** retentit aux quatre trompettes. Sur un rapide motif chromatique ascendant des cordes, bois, trombones et tubas, les hommes d'armes se précipitent sur Salomé. Trois fois, les bois redisent les dernières notes du chant d'amour qui sont comme un dernier lien terrestre unissant Salomé et Jokanaan. Salomé est écrasée sous les boucliers ainsi que Jean l'avait prophétisé : motifs oscillant autour de pôles d'attraction au chiffre 362.

Le rideau tombe tandis que, fortissimo aux cuivres, à la batterie et aux cordes, quatre spasmes (incipit de **21**) secouent violemment Salomé à l'instant où la Princesse succombe. L'ordre d'Hérode d'écraser Salomé sous les boucliers est, écrit Robert Merle, justifié par l'horreur que ressent Hérode, mais c'est une entorse à la vérité biblique et historique qui ajoute qu'ainsi, Wilde se fait complice du spectateur et le soulage en lui montrant, avant la chute du rideau, Salomé punie. Je pense personnellement que Robert Merle n'a pas compris le but poursuivi par Strauss qui est d'accomplir le vœu exprimé avant par Salomé, vœu tristanesque s'il en fut, d'un amour plus fort que la mort. Salomé ne suscite pas davantage l'horreur que tel héros d'opéra conventionnel qui a poignardé la femme qu'il aime et qui le dédaigne, et se tue ensuite sur son cadavre. Cette situation, banale au théâtre, est admise par tous, alors que Salomé serait condamnée : pourquoi ? Ne susciterait-elle pas plutôt la compassion comme le demandait Richard Strauss ?

— — — —

Une analyse de cet ordre témoigne obligatoirement d'une certaine naïveté et je suis en accord avec ceux qui, nombreux, disent qu'il est préférable d'écouter la musique que se livrer à une telle dissection. Je suis parfaitement d'accord avec eux, souhaitant néanmoins que la lecture de ces lignes incite ceux, plus nombreux qu'on le pense, n'ayant jamais entendu **Salomé,** à s'offrir un enregistrement de cette partition capitale. Aux déceleurs nombreux de coquilles ou erreurs, je demande à l'avance de bien vouloir excuser celles qui, inévitablement, ont pu se glisser dans cette étude. A tous, je souhaite bonne audition du chef-d'œuvre de Richard Strauss.

N.B. — Nos amis lecteurs voudront bien m'excuser d'avoir présenté sous deux numéros, en l'occurrence **(29)** et **(3),** le même motif issu de **(18),** que j'avais baptisé « la grâce de Salomé », et qui constitue un des éléments essentiels de la **Danse des Sept Voiles.** Ils auront par eux-mêmes fait la rectification et je les en remercie.

J. M.

par Mme N. ROSSE
Professeur d'Education Musicale

LUDWIG VAN (*) BEETHOVEN (1770-1827)

La Ve Sonate, Piano - Violon

en Fa majeur, op. 24, *« Le Printemps »*

QUATRIEME MOUVEMENT

Le quatrième mouvement, « allegro ma non troppo », écrit dans la tonalité générale de Fa Majeur, est à la fois :

— un rondo, c'est-à-dire une forme à refrains et couplets ;

— une forme A B A symétrique.

Forme rondo :

Refrain I - mes. 1 à 18 — Ier couplet - mes. 18 à 56 — Refrain II - mes. 56 à 73 — IIe couplet - mes. 73 à 112 — Refrain III - mes. 112 à 141 — IIIe couplet - mes. 141 à 189 — Refrain IV - mes. 189 à 206 — Coda - mes. 206 à la fin (243).

Tous les refrains sont écrits en Fa Majeur (sauf le refrain III, mes. 112, qui n'est pas un véritable refrain, nous le verrons dans le détail).

Les refrains I et III sont semblables ; ils débutent en Fa Majeur puis modulent différemment.

Le couplet II est écrit en ré mineur ; son caractère véhément diffère nettement du tempérament enjoué et heureux de l'ensemble du morceau.
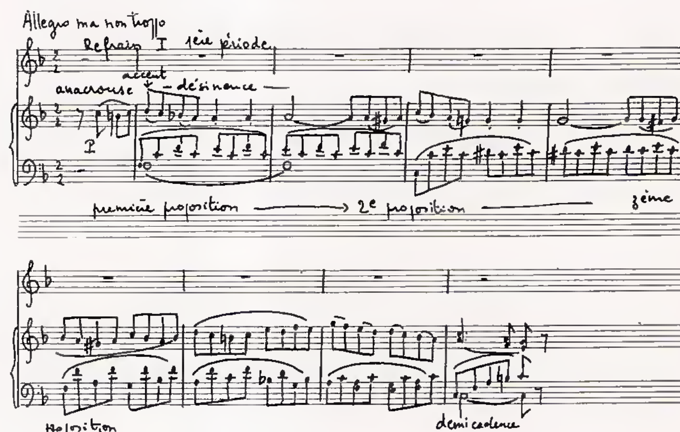
R_1	C_1	R_2	C_2	R_3	C_3	R_4	Coda
	Fa Majeur		Ré min.		Fa Majeur		
	A		B		A		Coda

(*) Voir « L'E.M. », nos 205 et 206 (février et mars 1974).

REFRAIN I - Mes. 1 à 18

Il est formé d'une phrase que l'on peut décomposer en trois propositions (la première engendre les autres).

Noter dans la désinence le rythme 2 noires, 1 blanche qui sera utilisé au cours du morceau en tant qu'anacrouse (couplets I et III) ou levée (couplet II).



La seconde proposition est semblable à la première ; la troisième est nettement plus développée et conduit à la demi-cadence (mes. 8).

Musicalement, noter l'importance des nombreuses appoggiatures qui donnent à ce refrain un caractère mélodique expressif presque envoûtant au moment du mouvement ascendant de la troisième proposition où nous assistons à l'accélération du rythme des harmonies. L'accompagnement lui-même est brodé.

Ce refrain est composé de la phrase analysée (première période) reprise sous forme de deuxième période.

Tableau comparatif :

	1re Période : Mes. 1 à 8	2e Période : Mes. 8 à 18
Instruments	Piano	Violon (thème) et piano (accompagnement amplifié)
Composition	3 propositions (8 mesures) ; la troisième est développée. Arrivée sur la demi-cadence.	3 propositions (10 mesures) ; la troisième est agrandie par l'emprunt au 6e degré (cadence rompue) suivi de la cadence parfaite.
Tessiture	Restreinte	Large
Nuances	P (1re et 2e propositions) < > (3e proposition)	P (1re et 2e propositions) < sf > < sf > (3e proposition)



Carmontelle.
Mozart et sa famille
Carnavalet
Cliché Bulloz

Supplément à « L'Education Musicale »
N° 207 du 1er avril 1974



Ier COUPLET : Mes. 18 à 56

Il est formé de trois grandes parties :

1. : mes. 18 à 38 — 2. : mes. 38 à 48 — 3. : mes. 48 à 56.

Ire PARTIE (mes. 18 à 38)

Elle comprend une phrase répétée quatre fois différemment. On peut les grouper par deux.

- **1re phrase** (mes. 18 à 22) en deux propositions.

L'anacrouse est issue de la désinence de la première proposition du thème de refrain.

— La première proposition conserve le caractère mélodique du thème de refrain (éléments semblables et appoggiatures). L'accompagnement est très simplifié : tenue du triton (harmonie suspensive qui contribue à l'expression de la phrase).

— La deuxième proposition (mes. 20 à 22) est de caractère très différent, plus alerte. Elle est bâtie sur l'élément anacrousique de la première proposition, orné par un trille. Noter l'accompagnement léger en accords alternés détachés sur des harmonies anodines contrastant avec la grande tenue précédente (mes. 19).

Nous retrouverons cette dissymétrie de caractère au cours de la deuxième partie de ce couplet.

Cette première phrase, restée en suspens sur une demi-cadence, s'enchaîne avec la seconde phrase.

- **2e phrase** (mes. 22 à 26)

L'élément thématique est présenté cette fois au piano. Cette phrase s'achève sur une cadence parfaite.

- **3e phrase** (mes. 26 à 30)

Identique à la première phrase sur les plans harmonique et instrumental, elle en diffère par son caractère plus orné (triolets, phrasé, rythme pointé accentué mes. 28 et 29) et les « sf » en contretemps.

- **4e phrase** (mes. 30 à 38)

Elle débute comme la troisième phrase mais à partir de la deuxième proposition, elle se dirige vers Do Majeur (trois cadences parfaites).

Il faut noter la variété des formules employées lors des passages homologues (voir exemple).

IIe PARTIE (mes. 38 à 48)

Elle comprend une phrase répétée avec quelques variantes.

- **1re phrase** (mes. 38 à 42) en deux propositions.

Le caractère contrasté des propositions est dû cette fois non seulement au rythme mais à la couleur modale.

Première proposition : en do mineur, de caractère mélodique (mouvement conjoint, legato).

Deuxième proposition : en do majeur (éclairage brutal), formule alerte en doubles croches, mobilité de la basse écrite en octaves brisées.

- **2e phrase** (mes. 42 à 48) semblable à la première.

Comparativement :

— la première proposition diffère par les triolets et le phrasé remplaçant les noires liées ;

— la deuxième proposition est amplifiée (4 mesures au

lieu de 2). Elle comprend une cadence imparfaite suivie de la cadence parfaite avec emprunt au second degré. Remarquons l'amplification sonore due au « crescendo » et à la disposition élargie des deux dernières mesures (46 et 47).

IIIe PARTIE (mes. 48 à 56)

C'est une transition qui conduit au refrain II. La pédale de do, circulant du piano au violon, devient la dominante de fa mineur.

Utilisation des éléments du premier couplet :

- noires liées au violon puis à la basse du piano, issues de la 2e partie (première proposition) ;
- triolets issus de la première partie.

A partir de la mesure 52, nous assistons à un mouvement ascendant au piano puis au violon sur l'arpège brodé suivi du chromatisme dans un « crescendo », le tout arrivant au refrain II (nuance « P » dans la tonalité de fa Majeur (éclairage).

Dans ce premier couplet, Beethoven montre son art des contrastes rapides (harmonie et couleur tonale, rythme phrasé) et celui de la variation (répétition des mêmes éléments de manière différente).

REFRAIN II - Mes. 56 à 73

Il est identique au refrain I. Noter toutefois l'ajout des « sf » joués au violon aux mesures 57 et 59 qui modifient quelque peu l'accentuation de la phrase.

IIe COUPLET - Mes. 73 à 112

Ecrit dans la tonalité de ré mineur (relatif de fa), c'est la partie centrale du morceau (B).

2nd couplet - Ière partie (1ère présentation)

Nous sommes saisis par le contraste dû au changement d'atmosphère entre le refrain précédent (inclus dans la partie A) et ce couplet. Le caractère est ici beaucoup plus passionné, il donne à la partie B son unité.

Ce second couplet est formé de deux parties.

Ire PARTIE (mes. 73 à 89)

Première présentation (mes. 73 à 81) : thème au piano.

Deuxième présentation (mes. 81 à 89) : thème au violon.

Le caractère passionné, ressenti à l'audition, est dû :

- à la tonalité : ré mineur ;
- aux syncopes : au piano puis au violon ;
- aux octaves jouées aux deux mains du piano (caractère véhément) et aux mouvements disjoints en général ;
- aux triolets détachés et agités du violon puis du piano ;
- au chromatisme (ambiguité entre modes majeur et mineur à la mes. 77).

IIe PARTIE (mes. 89 à 105)

Première présentation - mes. 89 à 97
Deuxième présentation - mes. 97 à 105
} avec inversion des instruments

Deux phrases forment chaque présentation.

— **1re phrase :** mes. 89 à 93

Paroxysme provoqué par le saut de septième diminuée au piano et l'emprunt à sol mineur (IVe degré de ré min.).

Le retour en ré mineur s'effectue par le double chromatisme expressif mi bémol - ré - do dièse, rappelant l'effet produit par la sixte napolitaine. En effet le mi bémol (6e degré de sol mineur) devient le second degré (abaissé d'un demi-ton) de ré mineur.

— **2e phrase :** mes. 93 à 97

Elargissement sonore dû à :

- la main gauche du piano descendant conjointement puis chromatiquement ;
- la main droite jouant l'arpège de ré mineur (syncopes) dans un mouvement ascendant.

Cadence parfaite, jouée dans la nuance « forte » (96-97).

Transition (mes. 105 à 111)

Elle relie la partie B à la partie A, le second couplet au refrain III.

C'est le retour au calme ; dans une nuance « P » puis « PP », le piano fait entendre deux cadences parfaites apaisées.

A partir de la mesure 108, accélération rythmique de la broderie du cinquième degré (la).

Le « crescendo » est interrompu par la nuance « P » à l'arrivée du refrain III.

REFRAIN III - Mes. 112 à 141
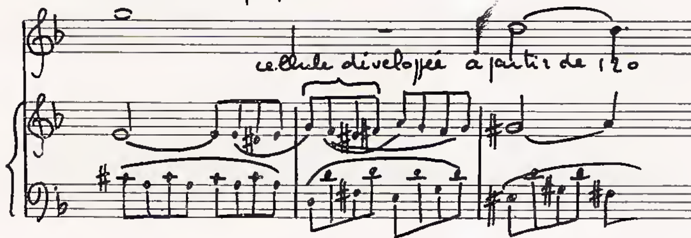
Ce refrain peut être divisé en trois parties :
- une fausse présentation - mes. 112 à 123 ;
- première période - mes. 123 à 131 ;
- deuxième période - mes. 131 à 141.
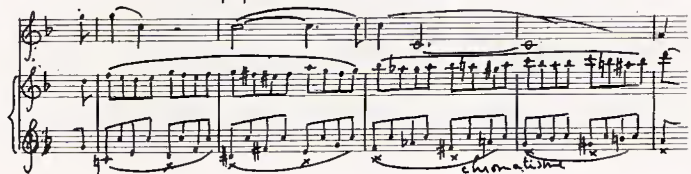
Fausse présentation (mes. 112 à 123)

La tonalité de ré Majeur éclaire l'atmosphère. L'accompagnement est simplifié (sans broderies) et moins expressif du moins pendant les deux premières propositions.

A partir de la troisième proposition, qui va être complètement transformée, la phrase s'intensifie grâce :

— à l'amplification du groupe de quatre croches ;





— à l'amplification tonale :
ré Maj. ➢ sol min. ➢ do Maj. ➢ fa min. ➢ double chromatisme ;

— aux appoggiatures mélodiques et harmoniques.

On peut considérer l'accord de septième diminuée comme une double appoggiature.
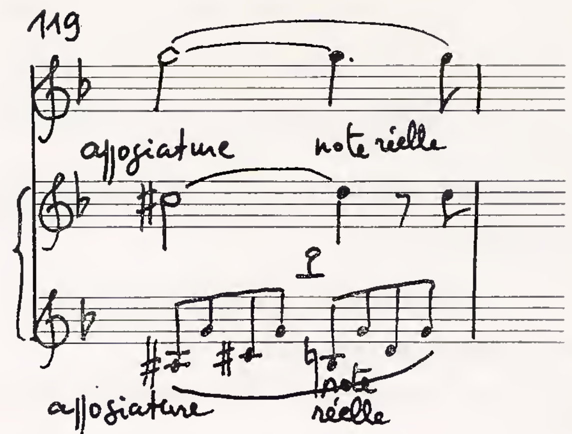
Tout ceci nous conduit à la première période.

On peut dire qu'il s'agit d'une fausse présentation car le refrain doit être une période stable sur le plan tonal.

Ici, au contraire, c'est un épisode évoluant vers la véritable présentation dans la véritable tonalité du refrain (fa Majeur - mes. 123).

Ire période (mes. 123 à 131)

Elle correspond à la première période du refrain I.



L'accompagnement, beaucoup moins expressif, est plus ample (grands arpèges brisés sur trois octaves). Outre ceci, de très légères transformations :

— l'accompagnement du violon en pizzicati ;

— les petits contretemps à la main droite du piano mes. 130.

IIe période (mes. 131 à 141)

Le thème est identique à la deuxième période du refrain I. L'accompagnement retrouve son caractère expressif grâce aux broderies. Il subit une amplification sur le plan sonore grâce aux triolets et aux formules amples des mesures 136 et suivantes.

IIIe COUPLET - Mes. 141 à 196

Il est composé de trois parties et possède de nombreuses analogies avec le premier couplet (mes. 18 à 55).

Ire PARTIE (mes. 141 à 161)

Les deux premières phrases sont identiques à celles du premier couplet ; la troisième phrase (mes. 149 à 153), énoncée dans le mode mineur, provoque un assombrissement. Au début de la quatrième phrase (mes. 153 à 161), se produit une mutation tonale à la tierce mineure supérieure : modulation en la bémol Majeur. La phrase se dirige ensuite tout naturellement vers mi bémol Majeur (mes. 156 et suivantes).

IIe PARTIE (mes. 161 à 181)

La première phrase (mes. 161 à 165), écrite en mi bémol mineur, est identique. (Au cours du premier couplet, celle-ci est écrite en do mineur.)

La seconde phrase (mes. 165 à 181) est agrandie par une série de marches harmoniques utilisant les éléments de la deuxième proposition, alternant aux deux instruments. Par son amplification, cette phrase nous fait penser à un petit développement.

Sur le plan tonal, nous allons :

— mes. 167 à 171 : sol bémol Majeur ➢ mi bémol mineur ;

— mes. 171 à 175 : mi bémol mineur ➢ si bémol mineur ;
— mes. 175 à 179 : si bémol mineur ➢ fa mineur.

(Cycle des quintes : analogie avec le développement du premier mouvement.)

Durant cette période, s'effectue un « crescendo » qui amène le « ff » (mes. 180) renforcé par les trilles. Arrivée sur la dominante de fa.

REFRAIN IV - Mes. 189 à 206

Ire période (mes. 189 à 196)

Du thème, nous ne retrouvons que les appuis mélodiques :

Il est transformé rythmiquement et n'a plus l'envolée de la véritable présentation (accents, appoggiatures sur les temps). Les harmonies restent les mêmes.

IIe période (mes. 196 à 206)

Le thème est varié rythmiquement au violon ; il perd son caractère souple et envoûtant. Le piano conserve le rythme précédent, les triolets sont partagés aux deux mains.

A partir de la mesure 203, la sonorité est renforcée (accords complets et nuance). A ce dernier refrain, que conclue une cadence parfaite (mes. 205-206), s'enchaîne la coda du rondo.

CODA - Mes. 206 à la fin

En trois parties, elle est formée d'une succession de cadences parfaites en fa, de plus en plus rapprochées.

Ire PARTIE (mes. 206 à 224)

C'est une phrase de neuf mesures énoncée deux fois et conclue chaque fois par une cadence parfaite (mes. 214-215 et mes. 223-224).

Elle est modulante : marche harmonique : ré mineur, si bémol Majeur, sol mineur puis fa Majeur (VIIe puis V^{e} degré) à partir de la mesure 210 (harmonies par tierces descendantes).

Elle est formée des éléments du second couplet, de caractère impulsif :

- syncopes avec « sf » sur le deuxième temps ;
- triolets détachés ;
- nuance générale assez puissante.

Lors de la répétition de cette phrase, les éléments thématiques sont disposés différemment aux instruments.

IIe PARTIE (mes. 224 à 236)

Cette partie de coda est plus calme : elle nous rappelle le caractère plus léger du premier couplet : succession de noires, trille (mes. 227).

Elle est formée de deux phrases plus courtes ponctuées par des cadences parfaites : celles-ci sont donc plus rapprochées (toutes les quatre mesures).

Lors de la deuxième présentation, les accords plaqués sont remplacés par des accords brisés en doubles croches.

Nous retrouvons les « sf » mes. 230 et suivantes qui rappellent ceux des mesures 28 et 29 du premier couplet.

La cadence parfaite n'a pas son caractère conclusif au violon : les notes sol dièse, la (mes. 232) appellent une suite.

La formule finale de la deuxième présentation est reprise deux fois, avec cadences parfaites toutes les deux mesures, dont la dernière est cette fois véritablement conclusive.

IIIe PARTIE (mes. 236 à la fin)

Succession de dominantes et de toniques avec formules en triolets (arpèges brodés) alternant entre la main droite du piano et le violon. A partir de la mesure 240, les cadences parfaites sont encore plus serrées (toutes les mesures). Le morceau se termine « ff » à la mesure 242 en un arpège brisé descendant de fa.

⁂

Ce rondo, musicalement très beau et de caractère heureux dans l'ensemble, reste d'une facture plus classique que le premier mouvement.

⁂

Cette sonate opus 24 se situe à une époque charnière où se côtoient des œuvres issues du classicisme de Haydn et Mozart (première symphonie en ut, premier concerto pour piano) et celles qui préfigurent le véritable tempérament beethovenien (troisième concerto pour piano, sonate opus 27 n° 2 pour piano, troisième symphonie en mi bémol).

A cette date (1801), cette sonate reste toutefois une œuvre mineure par rapport à l'évolution générale du style de Beethoven. Il ne faut pas perdre de vue que la grande sonate dite « Pathétique » opus 13 a été composée avant 1800.

EXAMENS ET CONCOURS

BACCALAUREAT A 6

EPREUVES 1973 - SOLFÈGE

ALLEGRO ♩. = 104

CHANT

mf

P

mf

f

dim

PP

P

mf

f

mf Rall

P

Péd...

par Jean MAILLARD
Professeur au lycée François-Ier - Fontainebleau

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Les Roses d'Ispahan, op. 39, nº 4

Discographie

Le « Disque du Baccalauréat 1974 » - Pathé-Marconi, **Voix de Son Maître, Cosi 12592** (se le procurer chez un disquaire).

Né le 12 mai 1845 à Pamiers (Ariège), fils d'un instituteur devenu directeur d'Ecole Normale et inspecteur, Gabriel-Urbain Fauré vint, à peine âgé de dix ans, à Paris comme interne boursier à l'Ecole de musique religieuse fondée par Louis Niedermeyer. Parallèlement aux études secondaires, il y apprend l'écriture musicale (harmonie, contrepoint) avec Dietsch, le piano et l'orgue avec Niedermeyer, puis Camille Saint-Saëns avec lequel il se liera bientôt d'amitié. Diplômé maître de chapelle, il exerce en premier lieu durant quatre années à Rennes, en la paroisse Saint-Sauveur. En 1870, il occupe les mêmes fonctions à Notre-Dame de Clignancourt à Paris. Au moment de l'invasion prussienne, il s'engage et prend part aux combats pour la défense de Paris.

En 1871, il est à son tour nommé professeur à l'Ecole Niedermeyer et participe activement, avec les deux fondateurs Romain Bussine et Camille Saint-Saëns, à l'activité de la Société Nationale qui vient de voir le jour et dont le but, mis en évidence par la devise *Ars Gallica,* est de promouvoir la musique française en lui redonnant une impulsion nouvelle après le long « désert » romantique où Berlioz isolé, avait maintenu le flambeau. Fauré élargit son cercle d'amis et se lie avec Flaubert, Gounod, Tourgueniev, la célèbre cantatrice Pauline Viardot dont il songera un moment épouser la fille. Il continue à occuper divers postes de maître de chapelle ou organiste, à Saint-Honoré d'Eylau, puis Saint-Sulpice. En 1877, il succède à son maître et ami Saint-Saëns à la tribune de la Madeleine, où il restera jusqu'en 1905. La même année 1877, il se rend à Weimar avec Saint-Saëns pour y entendre, de celui-ci, l'opéra-oratorio *Samson et Dalila,* créé grâce à Franz Liszt. Puis en 1878, c'est à Cologne qu'il se rend avec son ami Messager, afin de voir représenter *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* de Richard Wagner. Pour le même motif, il sera à Munich l'année suivante.

En 1883, Gabriel Fauré épouse Marie Frémiet, fille du célèbre sculpteur : de cette union naîtront deux fils. A deux années d'intervalle, il est frappé par un double deuil, la mort de son père (1885), puis de sa mère (1887). C'est alors qu'il écrit sa Messe de *Requiem,* pour les défunts.

A cette époque, il a déjà beaucoup composé : les mélodies des deux premiers recueils, de nombreuses pages de musique de chambre, une *Symphonie* qu'il détruira plus tard, des musiques de scène pour *Shylock* de Shakespeare, et *Caligula,* d'après A. Dumas. Un séjour à Venise lui inspire *Cinq mélodies* sur des poèmes de Verlaine, puis sur des vers du même poète, *La bonne Chanson.*

Nommé Inspecteur de l'Enseignement musical aux Beaux-Arts, il sera entraîné par cette charge à de nombreux déplacements en France, jusqu'en 1905. Il compose néanmoins, entre autres *Dolly* (1893-96), deux pages fondamentales dans la littérature du piano *(6e Nocturne op. 63* et *5e Barcarolle op. 66).* Il harmonise une *Hymne delphique à Apollon,* notation musicale hellénistique que l'Ecole française d'Athènes a découverte à Delphes et qu'elle lui a fait parvenir au fur et à mesure de son descriptage sous la conduite de l'érudit Théodore Reinach.

Il est titularisé dans son poste de la Madeleine en 1896 et succède peu après à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire. Il y accueillera des élèves de grand avenir, comme Maurice Ravel, Florent Schmitt, Roger Ducasse et Charles Koechlin. Il donne plusieurs concerts à Londres en 1896-97 et compose une suite pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Il entreprend également une grande fresque inspirée d'Eschyle, *Prométhée,* qui sera créée aux Arènes de Béziers en 1900. La chronique musicale du *Figaro* lui est confiée. C'est à cette même époque que Fauré ressent ses premiers troubles auditifs.

Un scandale ayant éclaté en 1905 à la suite de l'éviction de Maurice Ravel du concours organisé par l'Institut en vue de l'attribution du Grand Prix de Rome, le directeur du Conservatoire de Paris, Théodore Dubois, démissionne. Contre toute attente, Fauré est appelé pour lui succéder. Il entreprend de larges mesures d'assainissement dans le régime administratif et de rajeunissement dans l'enseignement.

De sa rencontre avec René Fauchois résultera un des chefs-d'œuvres du théâtre lyrique, *Pénélope*, achevée en 1913. En 1908, il avait joué devant la Reine Victoria et, l'année suivante, avait accepté la présidence de la nouvelle S.M.I., *Société Musicale Indépendante* fondée avec des membres dissidents de la *Société Nationale*, jugée trop orientée vers une chapelle. C'est le 13 mars 1908 que Fauré est élu membre de l'Institut ; il y succède à Ernest Reyer et occupe le fauteuil de Berlioz. Un long voyage l'entraîne, à l'automne de 1910, jusqu'en Russie, cependant que ses vacances d'été en Grèce avaient été consacrées à la composition de *Pénélope*. Venu à Ems pour y soigner sa surdité croissante, il y est surpris par la Grande Guerre. *Pénélope* avait été créée avec succès l'année précédente à Monte-Carlo, puis au Théâtre des Champs-Elysées. Les œuvres des années de guerre reflètent le drame qui bouleverse le monde et dont souffre Gabriel Fauré : *Seconde Sonate piano-violon, 12e Nocturne, Fantaisie pour piano et orchestre, 1re Sonate piano-cello.* En septembre 1918, le compositeur ébauche un divertissement chorégraphique intitulé *Masques et Bergamasques*, créé en 1919 à Monte-Carlo, puis à l'Opéra-Comique où est reprise, avec le même enthousiasme du public, *Pénélope*.

Les troubles auditifs affectent cruellement le musicien. C'est sans ménagement que le Ministère des Beaux-Arts le prie de laisser libre son poste directorial pour la rentrée scolaire d'octobre 1920. C'est pour atténuer sans doute une possible amertume qu'il est, à la même époque, promu Grand Officier de la Légion d'Honneur. Astreint par la maladie à un face à face avec lui-même, sa conception de la musique se débarrasse de tout élément de facilité pour ne plus admettre que la substance même de la pensée créatrice, elle élimine tout artifice pour ne viser qu'à l'essentiel, cherchant à devenir pure confidence ou confession. A Nice, le vieux maître compose, au début de 1921, son *Second Quintette*, la *Seconde Sonate piano-violon* et la *13e Barcarolle*, œuvres suivies en fin d'année par le cycle de mélodies intitulé *L'horizon chimérique op. 118*.

Le 29 juin 1922, comme en une sorte de réparation de la désinvolture qui avait été son lot, Gabriel Fauré est officiellement fêté dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Cette cérémonie apaise quelque peu l'inquiétude du compositeur qui croyait, à cette époque, ses facultés créatrices annihilées. En effet, après plusieurs mois d'asthénie, il entreprend le *Trio op. 120*, chef-d'œuvre créé en 1923 à la nouvelle Société Nationale. A cette époque, il sympathise avec un jeune compositeur qui lui voue une profonde vénération : Arthur Honegger.

Fatigué, le vieillard entreprend, avec plusieurs interruptions, un *Quatuor à cordes* — genre difficile s'il en fut — qu'il achève en 1924 et dans lequel, reprenant certaines thèmes composés il y a quarante ans, Gabriel Fauré semble tendre la main à sa jeunesse. Ce *Quatuor*, il ne put « l'habiller » de toutes les indication de phrasé, de nuances et d'expression. Il en confia le soin à son disciple Roger-Ducasse.

Remis péniblement d'une double pneumonie, il revint d'Annecy fort fatigué à l'automne de 1924. Il s'éteignit à Paris le 4 novembre.

Artiste modeste et discret, musicien des demi-teintes, Gabriel Fauré reçut les honneurs des funérailles nationales dans son église métropolitaine de la Madeleine où sa Messe de *Requiem* fut exécutée. Sa dépouille mortelle repose, non loin de celle de Claude Debussy, au cimetière parisien de Passy.

LA MELODIE

Le mot grec *melos* désigne la phrase musicale, succession de sons organisés en hauteur et en rythme. On utilise parfois directement ce terme en français pour désigner l'esthétique de la thématique dans une œuvre déterminée, ou d'un compositeur particulier : on dira, par exemple, *la beauté du* mélos *chez Moussorgsky*.

Le terme *mélodie*, qui en dérive, correspond davantage à la signification de la racine grecque et désigne essentiellement une phrase musicale, succession de sons cohérents avec un élan initial, un développement et une conclusion. Lorsque la mélodie est affranchie de toute servitude d'accompagnement, comme dans le chant grégorien ou dans certains répertoires populaires traditionnels, elle peut porter le nom savant de monodie.

C'est en 1829 qu'Hector Berlioz, s'inspirant de poésies de l'Irlandais Thomas Moore, reprit ce terme pour désigner une *composition vocale avec soutien instrumental.* Il souhaitait ainsi redonner un prestige et une qualité artistique indéniable à une forme d'expression musicale que la romance sentimentale avait totalement affadi. Dans cette optique, on peut donc faire débuter avec les œuvres d'Hector Berlioz l'histoire de la mélodie française. Il est cependant évident que le chant français exprimant des sentiments lyriques, soutenu avec un accompagnement instrumental, voire simplement vocal, doit s'inscrire dans cette même histoire qui se confond dès lors avec l'histoire même de la langue. On en exceptera le grand air d'opéra, dont le caractère est nettement différent, spécifiquement dramatique, n'ayant pas le même caractère intime.

On pourra donc s'assurer des connaissances élémentaires sur l'évolution du genre depuis les XIIe et XIIIe siècles (cantilènes de troubadours et trouvères) jusqu'au XIXe siècle romantique (romances sentimentales) en passant par ses aspects divers : lais, virelais, ballades, rondeaux, chansons françaises de la Renaissance, chansons réduites au luth, airs de Cour, airs sérieux et à boire, vaudevilles et brunettes, ariettes et romances rousseauistes. Le lecteur comprendra qu'il est impossible de retracer ici cette longue histoire.

Berlioz a donc relevé le genre, souvent avec génie, en même temps qu'il l'a paré de ce nom nouveau : *mélodie*. La soixantaine d'œuvres qu'il a laissées dans ce domaine consiste en compositions isolées ou parfois regroupées en cycles, telles *Les Nuits d'été* d'après Théophile Gautier, ou les *Mélodies irlandaises* d'après Thomas Moore. On remarque la fréquente volonté d'utiliser des textes littéraires de valeur, ce qui n'était plus le cas dans la romance. Après Berlioz, la mélodie française va connaître un remarquable essor, comparable en importance à celui du *lied* dont elle se distingue par certains traits ou se rapproche par d'autres. Ainsi, la partie instrumentale ne sera plus limitée à un simple rôle de soutien, mais, comme dans le *lied*, devra faire corps avec le chant, éclairer d'harmonies adéquates tel mot, telle suggestion : elle cherchera à dessiner un paysage, à camper un état d'âme, à préparer, commenter ou prolonger l'émotion du texte et du chant en des *préludes, interludes* et *postludes* parfois développés. La mélodie est parfois pleine d'esprit, de fantaisie ou d'humour, mais son caractère sera souvent plus raffiné, plus intime, plus lyrique que celui du lied dont certains auteurs se rapprochent peut-être, ayant subi fortement son influence, mais dont bien des autres se sont délibérément éloignés.

Rares sont les compositeurs français n'ayant pas abordé le genre de la mélodie. Sans entrer dans le détail, ni même apporter toutes les nuances souhaitables, distinguons une première étape dans l'évolution du genre avec de remarquables mélodistes comme Charles Gounod, dont la *prosodie* (alliance du rythme verbal et du rythme musical) est particulièrement soignée, Jules Massenet, Georges Bizet, Edouard Lalo, Camille Saint-Saëns. Puis apparaissent les disciples de César Frank, au premier rang desquels on retiendra les noms d'Ernest Chausson, Guy Ropartz, Vincent d'Indy et surtout Henri Duparc, dont les treize mélodies (entre autres *Phydilé, L'invitation au voyage, La vie antérieure...)* sont des modèles du genre. On leur associera leurs amis Albéric Magnard et Emmanuel Chabrier.

C'est avec Gabriel Fauré surtout que la mélodie française va parvenir à son plus bel éclat, à son équilibre idéal. Trois recueils de vingt mélodies chacun sont caractéristiques de l'évolution de son style. Il faut y ajouter les cycles *La bonne Chanson* d'après Verlaine (1892), *Le jardin clos* (Van Lerberghe, 1918), *La Chanson d'Eve* (id. 1918), *Mirages* (Baronne de Brimont, 1919), *L'horizon chimérique* (J. de La Ville de Mirmont, 1922).

La fin du XIXe et le début du XXe siècle fut une époque dorée pour la mélodie française dont le répertoire est enrichi par des maîtres comme Claude Debussy, musicien de Baudelaire, de Fauré, de Pierre Louys, de Stéphane Mallarmé. On ne saurait ignorer ses *Ariettes oubliées*, les *Cinq poèmes de Baudelaire, Les Fêtes galantes*, les *Chansons de Bilitis*, les *Trois poèmes de François Villon*. C'est également l'époque d'un Maurice Ravel (1875-1937), élève de Fauré et créateur d'un récitatif très particulier, bien différent du lyrisme de Claude Debussy et de Fauré. Ses *Histoires Naturelles*, d'après Jules Renard, sont significatives de cette orientation. De sa quarantaine de mélodies, retenons *Shéhérazade*, les *Trois poèmes de Mallarmé*, les *Chansons de Don Quichotte à Dulcinée*, les *Mélodies populaires grecques*, les *Mélodies hébraïques*.

Parmi les musiciens les plus appréciés dans le domaine de la mélodie, on trouve Albert Roussel, Florent Schmitt, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Erik Satie, Darius Milhaud, Henri Sauguet, Georges Migot, Pierre Boulez et, sur un plan plus léger, Reynaldo Hahn et Louis Beydts. Mais cette liste n'offre qu'un vague aperçu sur la richesse de ce répertoire.

***

Les deux mélodies de Gabriel Fauré qui nous occupent appartiennent au *Second recueil*, publié en 1897, et qui renferme des compositions échelonnées de 1878 à 1887. Ce recueil atteste une très remarquable évolution du compositeur, qui va dégager des mélodies antérieures, où les facilités se rencontrent parfois, un art extrêmement personnel, solide comme le marbre sous son apparente fragilité, et dont *Les Roses d'Ispahan* et *Clair de lune* constituent deux témoins aussi prestigieux que différents l'un de l'autre. Il est difficile d'en aborder la présentation quand on considère les pages remarquables que leur ont consacré Vladimir Jankélévitch, dans le cadre d'une étude d'ensemble, Amy Dommel-Diény *(Les Roses d'Ispahan)* et surtout Geneviève de La Salle *(Clair de lune)*. Le travail qui suit est redevable envers l'une ou l'autre et je leur en exprime mes remerciements.

LES ROSES D'ISPAHAN, OP. 39, Nº 4

« *Le joyau de cet opus 39* », écrit Charles Koechlin. Cette mélodie en constitue le quatrième et dernier volet, après *Aurore, Fleur jetée* et *Le Pays de rêves*, sur des poèmes d'Armand Sylvestre.

Les Roses d'Ispahan ont été composées en 1884 sur une poésie de Leconte de Lisle parue la même année chez Lemerre dans les *Poèmes tragiques*. Cette mélodie se situe sur le plan des meilleures compositions du grand prédécesseur de Fauré dans ce domaine, Charles Gounod. Elle marque en quelque sorte un *terminus ad quem*, et l'expression la plus parfaite de cette « féminité fin de siècle » évoquée par J.-M. Nectoux (1).

(1) Cf. op. cit. laud. — On lira le bel hommage rendu également par J.-M. Nectoux sur la pochette du disque **Baccalauréat 1974**, pour lequel les interprètes des mélodies sont Camille Mauranne et...

C'est que, ajoute-t-il, « le raffinement de l'harmonie, la nonchalance feinte des rythmes, l'expression discrète d'une vive sensualité y sont poussées jusqu'au génie ».

Le choix d'un texte parnassien reflète un souci de la perfection du style et, compte tenu d'un certain académisme du poète, il faut reconnaître, imitée d'une poésie orientale, est remarquable de fraîcheur et non démunie, comme l'observe Jankélévitch, d'une certaine galanterie parisienne. Leconte de Lisle (1818-1894) a pris pour modèle un poète persan du début du VIII[e] siècle, Qays Ibn al Moulawah, surnommé « *le fou de Leïlah* » et qui perdit la raison à cause du dédain de sa bien-aimée. L'art de Leconte de Lisle est non seulement d'avoir rendu cet orientalisme en l'adaptant à notre sensibilité, mais encore d'avoir réussi une prouesse technique. En effet, les quatre quatrains sont composés de vers alexandrins de douze pieds très balancés et s'achevant tous sur les mêmes rimes rétrogrades, selon un procédé hérité des troubadours. En effet, les trois dernières strophes présentent en miroir les rimes initiales *mousse, oranger, douce, léger*. La césure est partout classiquement inscrite au milieu du vers, entre les sixième et septième syllabes, à l'exception du vers initial du dernier quatrain, où elle anticipe après la quatrième syllabe, brisant le rythme souple afin de traduire l'émotion du poète prononçant le nom de celle qu'il aime.

Ce rythme verbal, Fauré va l'unir étroitement avec le rythme musical, en une prosodie parfaite qui est l'une des caractéristiques de son art. Ainsi, les dactyles rapides du premier vers des deux premiers quatrains seront-ils monnayés en une gracieuse envolée de quatre doubles croches pour évoquer « *ce papillon léger* » du vers 9. Mais toute la prosodie mériterait un examen attentif qui en révélerait toutes les finesses.
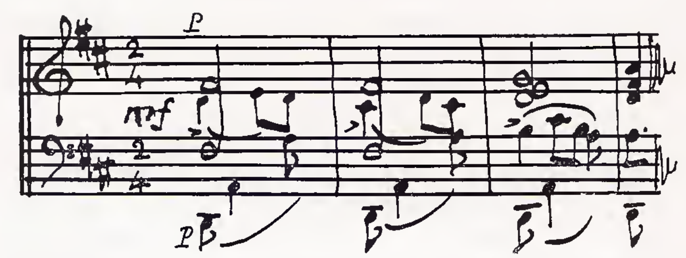
Tout en adoptant la structure strophique facile proposée par le poète, Fauré a voulu conférer à sa mélodie une forme plus élaborée, dictée par la psychologie même du texte. Cette forme est celle d'un *lied développé*, avec de larges interventions instrumentales. La formule de ce lied sera la suivante :

Prélude	**A 1**			**A 2**
Interlude	**A 1**			**A 2**
		B 1	**B 2**	
Interlude	**A 1**			**A 2**

Postlude

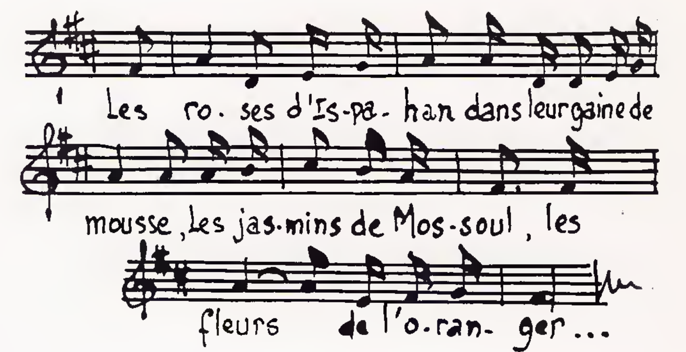
La tonalité générale est celle de Ré majeur. Le piano débute par sept mesures de *PRELUDE*.

Le rythme, doucement syncopé, s'appuie sur un balancement régulier de la basse, oscillant sans cesse de la tonique à la dominante, bases solides donnant une apaisante impression de repos. La douceur de la tierce est encore accentuée par la doublure à l'octave du fa



dièse à la main droite. On notera dans ce premier exemple la présence de rythmes caractéristiques, *X, Y et Z*. La partie d'alto chante, descendant sur un rythme dactylique, avec des retours sur elle-même, en broderies et notes de passage, du ré au la, note sur laquelle elle semble hésiter en appelant en broderie le degré supérieur avant de se stabiliser sur un accord de tonique tenu sur deux mesures. Durant quinze mesures, en un mouvement andantino, le rythme syncopé de la basse va poursuivre son balancement sur les pôles tonique-dominante, immense double pédale qui confère à ce début une extraordinaire solidité, un statisme illusoire, en fait, puisque tout est mouvement, en même temps qu'une impression de douceur paisible.
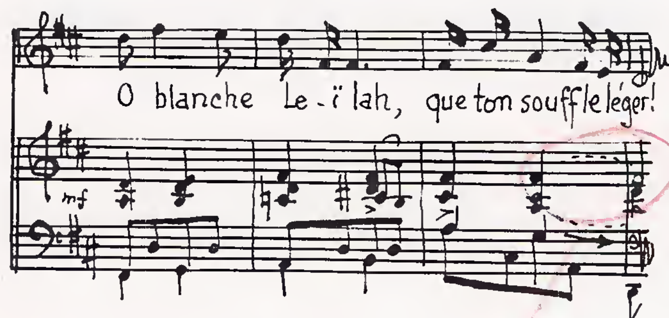
Premier volet *A 1 :* à la fin de la septième mesure, en anacrouse et dolce, la voix prend son essor en une espèce de psalmodie qui s'élance sans cesse vers la dominante, qu'elle atteint à diverses reprises sur les mots essentiels : *roses, Ispahan, mousse*. Parti sur la tierce, le chant semble ensuite éviter cette médiante, en réservant la douceur pour la fin de la phrase, où elle se conjugue harmonieusement avec le coloris de *Mossoul*. Juste avant, *les jasmins* avaient entraîné la voix jusqu'au frottement parfumé de la sensible contre la tonique.



Puis c'est un premier *INTERLUDE* au cours duquel le piano semble reprendre, dans sa trame toujours balancée, l'hésitation sur laquelle il s'était arrêté à la fin du prélude *(Z) :* cette fois, l'élan est pris, et toute une gamme ascendante croche pointée-double prépare l'entrée de la voix pour la seconde partie du volet *A*.

A 2 s'ouvre en mi majeur, sur un crescendo dont l'expansion totale sera sur « *blanche Leilah* », du moins sur la syllabe initiale, quatre mesures plus loin. Douce

chute de sixte de la voix sur le nom de *Leïlah.* Cette section A 2 ne s'achève pas banalement sur un mouvement conjoint descendant de fa à ré, mais par une gracieuse inflexion où tout l'arpège « *que ton souffle* », fait office d'appoggiature ornée du mi qui suit, le tout sur l'accord de septième de dominante du ton principal.
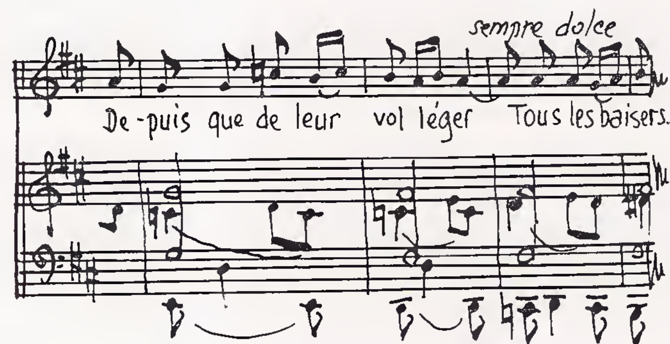


Notons que la véritable appoggiature, le fa, est à la main droite au piano, où elle ne se résoud pas, mais anticipe la tierce de l'accord de ré majeur. Toute cette section *A 2* est sur un nouvel accompagnement jouant sur des renversements d'accords de septièmes de dominante en mi majeur, ré majeur, mi majeur et ré majeur. En fait, ce sont là des broderies harmoniques autour du ton principal, broderies opérées avec des renversements tels que le triton ou la sixte sensible, lesquels permettent à ce magicien des sons qu'est Gabriel Fauré de jouer sur plus d'une exquise équivoque.

Le piano retrouve, à la mesure 22, son équilibre initial : c'est un premier interlude, s'étendant des mesures 22 à 26. Cet interlude reprend le motif du prélude, mais l'hésitation (rythme *Z*) remarquée aux mesures 4-5 n'est plus suivie de l'accord tenu qui préparait l'entrée de la voix. Celle-ci intervient directement au bout de quatre temps : elle redonne *A 1.*
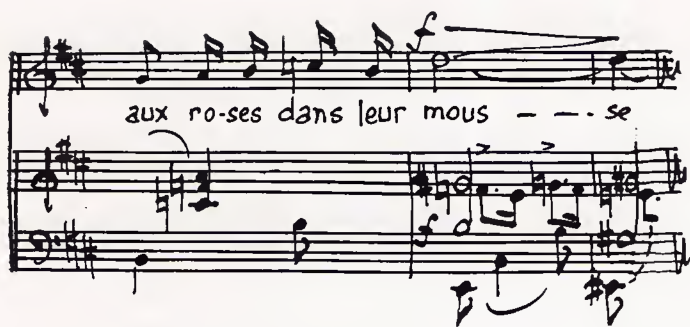
Au début de 30, la septième majeure qui est au chant (ut dièse) met en vedette l'hémistyche « *Sonne mieux que l'eau vive...* », « *mieux* » étant ainsi doté de cette saveur particulière déjà notée dans la strophe initiale sur *jasmin.* Il faut également noter la belle syncope de la fin de cette même mesure, où l'accent tonique qui se place sur *vive,* anticipe sur le temps faible, donnant à ce qualificatif une réelle vigueur, néanmoins tempérée par le degré sur lequel il est chanté : la médiante. Tout le rythme de la strophe I se trouve modifié ici, mais sur la même mélodie. Retour du motif d'élan *(Z)* à la mesure 33, également en un decrescendo qui réintroduit les trois incises initiales de *A 2,* quasi semblables à celles de la première strophe, n'étaient les menues différences de prosodie. Par contre, la dernière incise correspondant à l'hémistyche « *au bord d'un nid de mousse* » entraîne une inflexion mélodique nouvelle, descendant non plus vers la tonique du ton principal mais par degrés conjoints, ce qui entraîne une lumineuse modulation en fa dièse majeur.

Il n'y a guère qu'une brève transition, sans véritable interlude, pour parvenir à *B,* volet central de cette forme-lied, et qui débute à la mesure 43. Dès 41, la partie d'alto de l'accompagnement reprend le rythme dactylique *X* du début, glissant légèrement par broderies ou appoggiatures successives vers le grave, et s'arrêtant au do naturel où elle semble freinée. La basse a repris dès 41 son oscillation tonique-dominante en fa dièse majeur, comme au début. Il semblerait que le calme du premier volet se puisse retrouver, mais rapidement, l'atmosphère s'assombrit... Dès 42, on module apparemment en si mineur, mais la mesure suivante passe enharmoniquement du la dièse au si bémol. La marche des voix engendre ici une impression de malaise, suscitée par l'intervalle de quinte augmentée si bémol fa dièse, enchaînant sur une quinte diminuée fa dièse-do. Ces dissonances non résolues, tempérées par le jeu des arpèges et des rythmes, dénoncent le drame du poète, son abandon par Leïlah. Nous sommes maintenant dans la tonalité de la sous-dominante, sol majeur dont la note caractéristique, le do naturel du IV[e] degré, harcèle nos oreilles, tant à la basse qu'aux autres parties, même au chant. Le musicien semble indécis



pour aller vers mi mineur, puis s'y résoud enfin à la mesure 52 où commence *B 2.* L'accompagnement des premiers vers est tout entier en mi, d'abord modal, puis mélodique ascendant sous la rime, cependant que la voix s'infléchit gracieusement en un mouvement de sixte descendant de la tonique à la sous-tonique pour revenir à son point de départ. Le piano reprend alors la formule d'élan *Z,* mais sur un pentacorde seulement. Le dernier vers de ce troisième quatrain est tout entier sur la neuvième de dominante de la mineur. Il semble que l'on soit parvenu à l'instant de suprême désarroi ; mais seul le piano exprime cet état d'âme. La mélodie reste en effet très coulante. Elle parvient à une longue tenue sur le ré 4, qui constitue une dissonance de septième avec la basse, mais conserve néanmoins son équilibre privilégié de tonique principale.

A l'*INTERLUDE* des mesures 59-60, Fauré va revenir au ton initial de ré majeur par le doux accord de sixte sur le III[e] degré. Si cette harmonie peut paraître mièvre, elle s'imposait néanmoins, après la tension précédente, pour retrouver, d'une part, le calme du premier volet, d'autre part, pour atténuer rapidement la dureté du ré aigu que nous venons de quitter — à la rime *mousse* — et sous lequel venait âprement frotter l'octave diminuée mi dièse-mi naturel.



L'interlude doit donc très vite apaiser ce bouleversement intérieur suggéré par le piano.

Le *DERNIER QUATRAIN* renouvelle « les enchantements fleuris et parfumés du début ». Ici encore, l'accord tenu des mesures 6-7 est éliminé, et l'interlude se trouve réduit aux deux mesures 68-69. Puis reviennent les mêmes éléments que dans les volets *A 1 et A 2*. Le chant s'achève decrescendo, et les sortilèges s'estompent au piano en quatre mesures de postlude au cours desquelles, avec un art subtil, Fauré tempère le caractère solennel d'une cadence plagale arpégeant à la main droite l'accord parfait de ré. La partie de ténor donne en dernier écho le rythme *Z*, hésitant avant de s'arrêter sur la dominante au sein du doux accord terminal.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

MOZART ET SA FAMILLE (2)

par CARMONTELLE

Louis CARROGIS dit CARMONTELLE naquit à Paris en 1717 et y mourut en 1806. Auteur dramatique autant que peintre et graveur, il écrivit d'amusants Proverbes et l'on considère qu'il fut le créateur de ce genre au théâtre.

Ses talents de dessinateur ont, à notre avis, à défaut de vigueur, le mérite éminent d'avoir fixé l'image de personnalités notoires qui fréquentèrent les salons parisiens du XVIIIe siècle. Carmontelle avait ceci de commun avec les Egyptiens qu'il ne savait dessiner que de profil. Nous avons pu voir cette délicate aquarelle grâce à l'obligeance de M. le Conservateur du Musée Carnavalet. En effet, les aquarelles souffrent de l'exposition à la lumière et c'est pourquoi leur présentation au public ne peut être que temporaire. C'est un tableau d'environ 20 cm sur 30 cm. Léopold Mozart porte un vêtement amarante, Wolfgang est revêtu d'une tunique bleue et Marianne est en robe blanche brodée de fleurs roses. Le clavecin noir est rehaussé de liserés dorés. La scène se situe dans un péristyle dallé qui s'ouvre sur un parc boisé. Il est évident que ce décor est conventionnel mais bien dans le goût de l'époque.

Le musée Condé de Chantilly possède un exemplaire identique mais, si les deux aquarelles sont originales, il est impossible de dire laquelle est antérieure à l'autre. D'ailleurs, il semblerait, d'après Jean et Brigittte Massin, qu'elles fussent faites d'après un premier dessin à la sanguine ; sur cette esquisse, Nannerln ne figure pas. Lorsque l'éditeur parisien Bordet publia les premières sonates de Mozart en 1764, il fonda sa publicité sur l'admiration attendrie qu'avait provoquée la venue de la célèbre famille. Il vendit en même temps que la musique l'estampe que Delafosse grava, avec fidélité, d'après le dessin de Carmontelle ; celui-ci avait complété son aquarelle par la présence de Marianne. Ceci se passait lors du premier séjour de Mozart à Paris, du 8 décembre 1763 au 10 avril 1764. Johann, Gottlieb (latinisé seulement en 1770 en Amadéus) avait alors 8 ans, et non pas 7 comme le prétendait son père.

Ajoutons que le collectionneur qui recueillit cette aquarelle en 1807, M. de Lédans, l'intitula : « Mozart père et ses deux fils », et qu'il subsiste dans la légende du présent cliché une certaine équivoque : « Qui est Mozart ? ».

Alain LIEUZE.

---

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Bulloz.

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

J.-J. ROUSSEAU ET SES CONFESSIONS

Depuis plusieurs années, Rousseau était « pressé » par Rey, l'éditeur genevois de Hollande, de lui « donner sa vie », c'est-à-dire les Mémoires de sa vie. C'est donc avant la cinquantaine que l'auteur des **Confessions** entreprit son ouvrage, à l'âge où il confiait à Sophie d'Houdetot : « **Mon existence n'est plus que dans ma mémoire** » (lettre de 1757) et « **... le passé, duquel je tiens désormais tout mon être** » (lettre de 1758). Angoisses, révoltes et sursauts, orages et mirages, viendront retarder la mise en chantier de l'ouvrage, mais il nous semble nécessaire de faire avant tout remarquer la similitude entre la composition musicale, telle qu'on l'imagine chez Beethoven, et la méthode de travail de Rousseau pour se raconter lui-même.

Il y a d'abord une période de préparation : comme Beethoven s'arrête sous la pluie pour noter une idée, Rousseau prend des notes au hasard de l'inspiration, fixe d'un mot une réminiscence et, comme un thème isolé a jailli sur un **Carnet d'Esquisses,** un fait, un visage, une image sont spontanément notés. Vient ensuite la rédaction ou, beaucoup mieux, l'acte de composer ; c'est le travail de l'architecte mais aussi de tous les maîtres d'œuvre qui sont là pour embellir, polir, mettre tel détail en relief dans le meilleur éclairage. Reste alors la mise au net, qui doit être calligraphiée, sans bavure ni retouche, quitte à être refaite, comme il convient à l'ancien apprenti graveur et copiste de musique que fut Rousseau. Ne nous étonnons pas, dans ces conditions que la première partie des **Confessions,** les six premiers livres, représentent plus de six ans de travail et que, seuls, les deux premiers **Livres** représentent de longues semaines de travail à Wootton, en Angleterre. où Rousseau arrive le 13 janvier 1766, pour un séjour que sa brouille avec Hume assombrit et qui transforme peu à peu ce « lieu de refuge et de paix » en « prison ».

Si la méthode de travail de l'écrivain implique celle du musicien, une même analogie apparaît dans la structure et le style, d'ailleurs inséparables. Deux termes ici s'imposent : la complexité de cette construction, son aspect contrapuntique, très élaboré et, en même temps, une démarche capricieuse qui répond à la pulsation irrégulière du temps. Ce serait un jeu fort instructif, même pour les deux premiers **Livres,** que d'étudier les manifestations de cette tendance, naturelle au musicien, et propre à la « suite », qui réside dans l'alternance des mouvements lents et vifs : le récit de quatre années pourra ne pas couvrir plus de dix pages, tandis que tel moment de fièvre sera revécu au rythme même où il se déroula. Et il y aurait toute une étude à faire, tant dans l'enchaînement des thèmes que dans le style, sur les variations de tonalité, les modulations, et un très schubertien penchant à passer du majeur au mineur.

Mais nous devons maintenant dire quelque chose des deux premiers Livres des **Confessions,** en oubliant, puisqu'ils sont au programme, qu'ils ne sont ni les plus célèbres, ni les plus précieux, ni les plus « musicaux ».

Le premier Livre contient la relation des seize premières années de la vie re Rousseau, et l'on notera la dualité de son aspect : d'une part, la structure a - b - a, deux mouvements vifs encadrant un lent, celui-ci étant le récit des deux ans de bonheur vécus à Bossey. D'autre part, c'est une « ouverture », puisque ce livre contient, dans un certain ordre et successivement, les leit-motifs de tout l'ouvrage... et de toute la vie de l'auteur. Enfances génevoises, avec les lectures, les jeux et la vie oisive ; la première période de « bonheur » par l'union des âmes ou la solitude ; enfin, la chute et l'exil, la recherche d'une compensation imaginaire. De ce « paradis de l'enfance », l'amour n'est pas absent : d'où les « premiers aveux difficiles » soutenus par un procédé qui consiste à anticiper l'avenir pour offrir au lecteur une « chaîne d'affections secrètes ». Si l'on ajoute que le Livre I se termine par un douloureux apprentissage de la vie sociale, la « conscience » isolée et opprimée devenant « mauvaise conscience », on voit que Rousseau est déjà tout entier dans ce « prélude ».

Tout semble opposer les deux premiers livres : l'un s'étendait sur une période de seize années ; l'autre se rattache très précisément à une période de huit mois, de mars à novembre 1728. Celui-là présentait un lent mouvement ascensionnel s'élevant jusqu'à la lumière pour plonger ensuite brusquement dans l'ombre ; celui-ci est tout en sursauts, en oppositions, en passage à des « tons » fort peu « voisins », en faisant fi de tout plaisir de moduler. Seule ressemblance : comme à la fin du premier livre, l'adolescent se retrouvera, en novembre 1728, en proie à sa mauvaise conscience. Et pourtant quelle force enthousiaste dans l'envol du « moi » solitaire des premières pages ! Laquais chez Mme de Vercellis, Jean-Jacques, en état de servitude sociale, va, par honte, persister dans une accusation calomnieuse, et la victime de ce « crime » est l'innocente Marion injustement chassée, punie honteusement comme Jean-Jacques, à Bossey, avait paru coupable étant innocent. La « lumière » dans ce Livre II, c'est la première apparition de

Mme de Warens, hâvre de grâce sous l'image troublante d'une « maman » plus jeune qu'il n'est habituel.

« **J'arrive enfin ; je vois Mme de Warens. Cette époque de ma vie a décidé de mon caractère ; je ne puis me résoudre à la passer légèrement...** » Et c'est l'**Andante con moto** qui chante cette « sympathie des âmes » née « d'une première entrevue, d'un premier mot, d'un premier regard ». De l'amour ? Non, sans doute ; mais quelque chose qui peut devenir amour et se révèle beaucoup plus profond et plus durable.

En contrepoint, ce sera l'**Intermezzo agitato** de l'épisode de Mme Basile, de ces « **ardents désirs incertains dans leur objet et contenus par la frayeur de déplaire** ». Rousseau a compris que la plus grande jouissance est dans le désir ; il avait déjà ressenti toute l'horreur qui peut s'attacher à la bestialité charnelle, et cela nous vaut le récit, plein de tact d'ailleurs, d'une pénible scène à l'hospice des catéchumènes de Turin. Car ce Livre contient aussi le récit de la « conversion » de Rousseau, en des pages qui posent le problème de sa sincérité.

« **Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur.** » Affirmation catégorique, gage fort intempestif pris sur l'avenir ! Saint Augustin avait tout de même écrit ses **Confessions,** et Chateaubriand, futur auteur des **Mémoires d'Outre-Tombe**, naissait à l'heure où Rousseau écrivait ce prélude dont la lecture nous cause un malaise que rien ne peut dissiper, pas même de savoir dans quel effroyable abandon Rousseau l'écrivit (après son séjour à Bourgoin, en août 1768).

« **Montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi (...).** » Et Rousseau met l'accent sur ce qui le sépare des autres hommes qui ne sont pas ses « semblables ». Le problème de la « sincérité » de Rousseau, sinon de toutes les autobiographies en général, est posé d'entrée, dès ces premières lignes. « **Il me suffit de rentrer au-dedans de moi pour retrouver mon âme.** » Mais quel principe de continuité peut ainsi guider Rousseau dans son introspection ? Et jusqu'où devons-nous faire confiance à l'enchaînement des « affections secrètes » et à cette fameuse « chaîne de sentiments » ? Répondre à ces questions et à bien d'autres est parfaitement impossible, surtout en quelques lignes. C'est pourquoi nous proposons aux lecteurs des **Confessions** cette idée de synthèse : aidé de la magie de sa « mémoire affective », Rousseau peut s'illusionner, s'appuyer sur un critère faillible et avoir tort de placer toute « vérité » dans l'intention ; mais très certainement, il est de **bonne foi,** et cela seul compte.

Si cette proposition ne suffit pas à des musiciens, qu'ils songent à... Ravel ! Eh ! oui, le rapprochement peut surprendre mais il n'y a rien de forcé. Et les **Confessions** de Rousseau prennent une résonance singulière si l'on y cherche en filigrane cet aphorisme ravélien :

« **La vérité a besoin de mensonge ; car comment la définir sans contraste ?...** »

LE MARIAGE DE FIGARO de BEAUMARCHAIS

LE NOZZE DI FIGARO de MOZART

Par le « sujet » et sa conduite, le contexte historique et les circonstances de la création, le rôle des personnages et leur psychologie, l'œuvre de Beaumarchais et celle de Mozart sont trop proches pour pouvoir être séparées, lorsque des musiciens et de futurs enseignants étudient l'une ou l'autre : l'auteur du **Mariage** n'avait-il pas d'abord intitulé sa comédie, **Les Noces de Figaro ?** Le librettiste n'a fait que revenir au titre primitif. Bien plus — et dans les études sur la « comédie » comme sur « l'opéra » — on oublie trop souvent ce point : deux ans seulement séparent la création des deux ouvrages, 27 avril 1784 pour l'une, 1er mai 1786 pour l'autre. En effet, Beaumarchais avait lutté durant six ans — et non pas quatre, comme on l'affirme — pour faire représenter sa pièce ; c'est au printemps de 1785 — nous verrons comment — que Mozart songe à l'œuvre de l'auteur français : cela resserre encore les deux ouvrages dans le temps et dans l'histoire.

C'est pourquoi nous étudierons parallèlement les circonstances de création et de représentation, la conduite de l'action, les personnages, la portée sociale et politique, enfin le destin du **Mariage** et des **Nozze.** Mais nous ne pouvons évidemment donner aujourd'hui que la première partie de cette analyse.

CIRCONSTANCES DE LA CREATION ET DE LA REPRESENTATION

Beaumarchais lui-même, dans la **Préface du Mariage,** raconte plaisamment sa genèse — plaisamment mais trop longuement — pour que nous puissions ici le suivre pas à pas. Peut-être aussi trop complaisamment. Résumons donc en corrigeant !

Selon l'auteur, c'est son protecteur, le Prince de Conti, petit-fils du contemporain de Molière et beau-fils du Régent, qui le mit publiquement au défi de « montrer la famille de Figaro » telle que Beaumarchais l'avait dépeinte dans sa **Lettre Modérée sur le Barbier de Séville.** Cette lettre-préface possède de grandes vertus comiques ; d'aucuns la trouvent même plus « comique » que l'œuvre dont elle rend compte. C'était l'opinion de Louis-François de Conti qui aurait voulu voir — dans un acte supplémentaire sans doute ? — comment Marceline se trouve être la mère de Figaro, comment celui-ci retrouve d'un coup « tous ses parents » puisque sa mère épouse Bartholo.

Si le « conseil » du Prince n'est pas à dédaigner, d'autres aspects de la question ont motivé la décision de Beaumarchais. Comme tous les auteurs qui assistent au

triomphe d'une de leurs œuvres, Beaumarchais est naturellement tenté d'exploiter le succès du **Barbier.** Ici, deux remarques : cette tentation vient plus souvent à un romancier qu'à un dramaturge ; d'autre part, la « suite » est rarement à la hauteur de la première œuvre : c'est le cas de **Vingt ans après** et du **Vicomte de Bragelonne,** après **Les Trois Mousquetaires** de Dumas ; c'est hélas ! le cas de bien des romans-à-suite de notre époque — peut-être même de **Tintin** et d'**Astérix !**

A cette raison d'auteur, s'ajoutent les vues du polémiste que fut Beaumarchais, de son adolescence à la tombe, et c'est où nous voyons les raisons de la réussite du **Mariage,** tout autant que les causes de l'échec du dernier volet de la trilogie, avec **La Mère coupable,** jouée en 1792 et oubliée depuis. **Le Barbier de Séville** était une aimable comédie d'intrigue et de caractère, bien moins profonde que la moindre des comédies de Molière ; **La Mère coupable** sera l'un des plus mauvais « drames bourgeois » de tout le XVIIIe siècle ; entre les deux, emporté par l'élan du **Barbier,** influencé, comme Voltaire, quelque cinquante ans plus tôt par son voyage en Angleterre, sentant aussi que son Figaro, c'est lui-même et qui ne vieillit pas, Beaumarchais achève certainement sa pièce dès le début de 1778 (lettre au lieutenant de police, en date de janvier 1782). Dans la **Préface,** il la ferait même remonter à la fin de 1776, le **Barbier** étant de 1775, ce qui semble très excessif.

En bref, et comme il arrive souvent, Beaumarchais a pensé très tôt à cette **Suite du Barbier ;** il y a rêvé en menant mille « intrigues » (le mot-clé du rôle de Figaro), en assistant peut-être à certaines scènes dans la famille des Choiseul à Chanteloup, en regardant surtout en lui-même pour entendre et voir ces personnages qu'il a tour à tour ou simultanément incarnés : Chérubin, Le Comte et Figaro.

Le samedi 29 septembre 1781, les comédiens français recevaient avec enthousiasme **Le Mariage de Figaro** et voulaient même le faire passer avant une œuvre déjà en répétition — ce à quoi Beaumarchais s'oppose chevaleresquement ! Hélas ! Il allait devoir patentier bien autrement : trois censeurs et de multiples refus ; trois autres censeurs et... leur approbation ; le bruit causé par les lectures privées que Beaumarchais multiplie, par les fausses nouvelles qu'il répand lui-même, par la fameuse « intrigue ». Enfin, l'attitude clairvoyante mais timorée de Louis XVI, et sa phrase historique : « Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne soit pas une inconséquence dangereuse ». A quoi répondra fort bien Napoléon : « **Le Mariage de Figaro,** c'est déjà la Révolution en action ».

Enfin, huit mois après la représentation privée donnée chez M. de Vaudreuil à Gennevilliers, c'est la triomphale création du 27 avril 1784 et les 68 représentations consécutives, fait sans exemple pour l'époque !

***

Ce n'est pas un mince sujet de curiosité que de comparer ce qu'il advint de **Figaro** pour Beaumarchais et pour Mozart.

Le premier, qui a déjà tenté de réconcilier déclamation, danse et musique, brouillées depuis la mort de Molière, écrira dans la préface de son opéra, **Tarare** (1787) : « Que demandons-nous au théâtre ? Qu'il nous procure du plaisir. La réunion de tous les arts charmants devrait, certes, nous en offrir un des plus vifs à l'opéra : n'est-ce pas de leur union même que ce spectacle a pris son nom ? » Qu'aurait-il dit s'il avait pu entendre l'œuvre de Mozart ? Et d'abord, qu'aurait-il pensé s'il avait connu les difficultés qui ne manquèrent pas de retarder la création des **Nozze di Figaro !**

Mars 1785 ! Mozart écrit à Anton Klein de Mannheim une lettre où il dit, avec violence et amertume, son angoisse de ne jamais assister à la naissance de l'opéra allemand. Le succès de l'**Enlèvement au Sérail** vient pourtant de lui prouver que rien n'est impossible dans ce domaine, qu'il a raison de persévérer dans les recherches que lui dictent ses préoccupations artistiques, humanitaires et nationales — cela dans un esprit profondément maçonnique. Cette volonté aboutira à **La Flûte enchantée** — mais en 1791 seulement. Pour lors, déçu dans ce qu'il appelle lui-même son « patriotisme », voici qu'en ce printemps de 1785, il envisage d'écrire un opéra en italien d'après une œuvre française ! Le dépit et l'opportunité n'expliquant pas tout, cherchons quelque autre raison meilleure.

C'est au printemps de 1783, chez le Baron Wezlar, que Mozart a fait la connaissance de Lorenzo Da Ponte, né à Ceneda, près de Venise en 1749, ancien élève puis professeur de rhétorique et de musique au séminaire de Trieste. Expulsé d'Italie en 1780 pour avoir commis une satire politique, il vient à Dresde puis à Vienne où, protégé par Salieri, il devient « poète de théâtre » puis, en mars 1784, poète officiel de la Cour. La mort de Joseph II marquera sa disgrâce et le renouveau d'une vie aventureuse qui le ménera en Angleterre et en Amérique où il mourra en 1838.

Mozart a donc tout intérêt à travailler avec Da Ponte : « J'ai bien parcouru cent livrets et plus, mais je n'en ai à peu près pas trouvé un seul dont je puisse être satisfait (...). Nous avons ici un certain abbé Da Ponte comme poète. Il a en ce moment, pour la correction des ouvrages, un travail fou au théâtre. Il doit par obligation écrire un tout nouveau livret pour Salieri (...) et puis, il m'a promis d'en faire un nouveau pour moi. Mais qui sait, au fond, s'il pourra tenir parole ? (...) Et je voudrais tant me montrer aussi dans un opéra italien ! »

Datée du 7 mai 1783, cette lettre de Wolfgang à Leopold prouve indiscutablement qu'une idée, et même un désir de collaboration de Mozart avec le futur librettiste de **Don Giovanni** et de **Cosi fan tutte** date bien de 1783 et non de 1785 comme l'affirmera Da Ponte dans son Autobiographie publiée en 1823, par erreur de mémoire ou pour une raison qui nous échappe. Cette lettre nous rappelle aussi, s'il en est besoin, combien notre musicien est difficile sur le choix de ses sujets et de leur rédaction. Enfin, la dernière phrase déguise mal l'amertume d'avoir à renoncer à un opéra allemand : il faut se contenter d'un livret en italien ou ne pas écrire pour l'opéra : de deux maux, Mozart choisit le moindre ;

ne doit-il pas tenir tête et se dresser contre Salieri et toute sa clique ?

Un autre point d'histoire mérite qu'on s'y arrête. Contrairement à certaines affirmations tendancieuses, l'idée première des **Nozze** ne vient pas de Da Ponte. En 1785, année de publication de l'œuvre de Beaumarchais, paraissent douze traductions allemandes. Joseph II en interdit bien la représentation sur la scène du National Theater, mais les traductions circulent, plus ou moins sous le manteau, et l'inventaire de la bibliothèque de Mozart fait mention d'un exemplaire daté de cette année 1785. Peut-être d'ailleurs le musicien, qui possède assez le français pour cela, a-t-il lu l'œuvre dans la langue originale.

Or, lisons Da Ponte en songeant que le vantard Italien est pourtant toujours prêt à se donner la gloire d'une idée neuve : « Je méditais avec sérénité sur les drames que je devais faire pour mes deux amis Mozart et Martini. Pour le premier, je compris aisément que l'immensité de son génie exigeait un sujet vaste, multiforme, sublime. J'en étais là lorsque, parlant un jour avec moi, **il me demanda** si je pourrais facilement mettre en drame la comédie de Beaumarchais, **Le Mariage de Figaro.** La proposition me plut beaucoup et je le lui promis ».

Dans le plus grand secret, les deux « complices » se mettent au travail au début de l'été de 1785. Seul est mis dans la confidence le Baron Wezlar qui promet que l'œuvre sera jouée à Paris ou à Londres si elle venait à être interdite à Vienne. Mozart mettant en musique le texte à peine écrit par Da Ponte, « en six semaines tout fut achevé ». C'est du moins ce qu'affirme Da Ponte qui oublie les multiples retouches et même transformations profondes qu'attestent les manuscrits mozartiens. Il oublie d'ailleurs aussi la date de l'**Ouverture,** 29 avril 1786,... deux jours avant la création !

Tandis que le musicien est retenu à la chambre par une mauvaise grippe, Da Ponte joue le diplomate, guette le moment où l'on manque de partitions de théâtre, voit Joseph II et... lui offre « Le Figaro ». L'empereur a beau jeu de rappeler qu'il a interdit les représentations de l'œuvre de Baumarchais ! Da Ponte fait observer les différences d'une comédie d'où il a dû retrancher bien des scènes et en abréger d'autres, à un livret composé pour la musique. Et le « despote » cédant le pas au « souverain éclairé », Joseph II qui, pourtant, n'avait guère goûté **L'Enlèvement au Sérail,** donne son accord et précipite même les premières lectures. Pour Mozart, l'hiver se partage entre les difficultés financières, certaines ombres sentimentales et la fièvre de parfaire son œuvre. Ajoutons la commande de **Der Schauspieldirektor,** écrit et joué en un mois, une reprise d'**Idomeneo** pour une seule représentation, deux **Concerti** de piano. Et nous voici aux cabales qui se déchaînent tandis que se déroulent, dans l'enthousiasme des musiciens d'orchestre, sinon de tous les chanteurs, les répétitions des **Nozze.**

Et ce fut un triomphe... aux dires de certains !

« Tous les numéros furent bissés, ce qui fit durer la représentation aussi longtemps que deux opéras. »

Hélas ! Ce « triomphe » ne dura que le temps éphémère de neuf représentations. Bien plus, Mozart devra attendre durant plus de trois ans une autre commande pour l'Opéra de Vienne.

Ce ne fut donc pas une consécration définitive. Réjouissons-nous cependant que Mozart, sans connaître le succès d'estime et de scandale que reçut l'œuvre de Beaumarchais, ait réussi à surmonter des cabales qui n'eurent rien à envier à celles que connut à Paris l'œuvre française.

Et puisque « tout finit par des chansons » dans l'œuvre qui nous occupe, cette première partie de notre étude peut bien s'achever sur une note plaisante.

Le directeur de l'Opéra de Vienne, Rosenberg, entre **L'Enlèvement** et **Le Nozze di Figaro,** était passé du camp des sympathisants de Mozart à celui des adversaires déterminés, cela pour des raisons mal connues. Or, au IIIe acte, tandis que Suzanne glisse au Comte un billet, les paysans dansaient un **fandango.** S'appuyant sur un article du règlement qui interdisait d'introduire un « ballet » dans un « opéra-buffa », Rosenberg fit supprimer ledit **fandango.** Furieux, Da Ponte et Mozart voulurent se venger : durant une ultime répétition en présence de l'Empereur, ils firent interrompre chanteurs et orchestre et, dans un silence impressionnant, que rien ne justifiait, s'accomplit le jeu de scène du billet. Joseph II entra dans une grande colère : le **fandango** fut rétabli... mais les relations Rosenberg et Mozart en souffrirent d'autant !

Ainsi, dans une attente moins prolongée, dans un climat de tension plus sourd mais aussi dangereux, Mozart lutta tout autant que Beaumarchais pour la représentation de son œuvre. Il y trouva un succès bien moindre, au moins dans l'immédiat. C'est en étudiant la structure comparée des deux œuvres, leur valeur psychologique et leur portée que nous rechercherons les raisons de ce rapprochement et de ces divergences.

(A suivre.)

Jacques CHAILLEY, **Deux épigrammes de Voltaire,** Coll. **Contemporains,** Editions **A Cœur Joie,** 12, rue de la Chaise, 75007 Paris (1974).

Trois voix égales dont quatre solistes. C'est un petit bibelot (j'allais dire à la Ravel) en deux éléments et pas plus de quatre pages. Solfégiquement, ce n'est rien, n'étaient quelques vocalises **alla ebraïca,** mais très « en bonnes voix » et à la portée de nos élèves. Mais cette petite chose est pétillante d'esprit : de quoi crever — comme le serpent d'Arouet —, mais ici, ce sera mettre en place ces deux charmantes minutes de musique. Ces deux **Epigrammes** sont dédiées à notre ami et collaborateur **Yves Hucher.**

Octave MOREL.

OPERA ET SCENOGRAPHIE (*)

par Michel GUIOMAR

Espace orchestral et Espace scénique *

(suite et fin)

Par contre, quand Friedrich revêt, pour ainsi dire le corps, et non la voix, des thèmes de l'orchestre dans la pantomime des préludes de **Tannhäuser,** la présence scénique paroxystique au III[e] acte d'une actrice, qui risquerait ainsi de n'être même plus tout à fait reconnue cantatrice, qui accueille sur elle le Mal, le Désir, l'agonie, la menace évadée du seul orchestre ; ou la présence égarée de l'acteur fuyant — autre lutte, autre agonie — la Wartburg au I[er] acte pour se laisser assaillir par les enchantements vénéneux du Vénusberg, il provoque ainsi un retour des orientations dramaturgiques, un chant corporel, une action du corps scénique vers la musique, comme si le regard du spectateur et la nouveauté même d'un tel jeu permettaient à ce corps de hanter la musique orchestrale, aussi certainement qu'il est hanté par elle. Cette puissance persuasive nouvelle du retour vers l'orchestre risquerait de s'émousser, qui joue sur l'imprévu scénique et ses éventualités de nuanciation des données musicales elles-mêmes déjà connues, si, par exemple, la sollicitation que l'auteur de cet imprévu, le scénographe, peut et doit en faire connaître à la direction orchestrale n'était pas entendue. Un souci constant, dont G. Friedrich reconnaît la nécessité, doit donc être de garder à ce principe de choréfier le prélude sa force d'« avant-scène » en ne laissant jamais se fixer non plus d'année en année, voire à chaque représentation, le jeu des éléments capables de renouvellement et d'abord le plus nuançable, parce que vivant, l'interprète, mais aussi le jeu du décor et des lumières par lesquelles la forêt primitive devient Vénusberg dans sa force d'antique envoûtement, ou la plaine de la Wartburg, prison pour Elisabeth ou carrefour désolé de la route des pélerins, et enfin les nuances devenant nécessaires de l'interprétation orchestrale, qui devrait encore à la fois refléter et solliciter ces mutations scéniques. La scène immédiatement ouverte, contrairement à la tradition, interdit à tout chef d'orchestre de diriger le prélude en simple page symphonique isolée comme souvent au concert, ou préalable, à rideau fermé ; devenu, nous l'avons dit, le plus proche et premier spectateur de l'œuvre, il saisit alors un moment de l'œuvre qu'en simple répétition d'orchestre ou devant d'autres scènes que celle de G. Friedrich et de Bayreuth, il n'a jamais vu, le premier témoin de Tannhäuser en fuite et d'Elisabeth en agonie, priorité valable à toute représentation du même jeu, en ce que, par son rôle, il prévoit avant tous et lance lui-même l'afflux orchestral, qui semble faire jouer le corps. En cette circonstance, ne devra-t-on pas, pour dire ici une idée, rendre l'ambivalence contradictoire que crée ou révèle alors la mise en scène, du thème des pélerins, grande impulsion de certitude et de Foi, chemin sonore d'un pélerinage vers la lumière, se faisant **aussi** (et non pas seulement : **au contraire)** la voie sonore et le temps musical de la fuite de Tannhäuser, de son refus de cette lumière, de la Foi, de la sécurité, le signe de son désir tragique d'égarement, l'affirmation déconcertée d'une apostasie, d'un reniement religieux, social, esthétique, sentimental. Ce qui s'impose de contradictoire, dont la musique signifiera ainsi les oppositions, se reconnaîtrait encore dans le Prélude du III[e] acte, à partir des grandes pulsations, tragiques ou sublimes, de Désir ou d'agonie, qui viennent envahir Elisabeth.

La puissance dramaturgique de ces Préludes mis en scène suggère même que le projet en soit poursuivi : on imagine le potentiel, à cet égard expressif, du prélude du I[er]acte de **Lohengrin :** au-delà du très médiocre schéma représentatif, presque réaliste, de la descente du héros vers Elsa, de son union à l'héroïne et de son ascension, que les résumés critiques bornés lui reconnaissent trop rapidement, un onirisme cosmique hanté d'une dualité d'aspiration, terrestre et apocalyptique, nous voulons dire, révélationnelle, ou charnelle et spirituelle qu'exprimerait une irréalité scénographique totale... Qui ferait vivre, fût-ce dans une abstration lyrique de lumières et d'ombres, le Prélude du I[er] acte de **Parsifal,** qui serait, hors de tout anecdotique, avant même la forêt mystique et le lac sacré sur lesquels se lève aujourd'hui le rideau, et déjà pourtant au-delà de leurs présences, la réponse visuelle intraduite des thèmes qui le forment : la Cène, le Graal, la Foi, la Lance, sans que le sentiment soit jamais donné d'une quelconque figuration imitative.

Enfin, même devant la scène wagnérienne norma-

lement ouverte pendant les actes, nous devrions toujours avoir conscience qu'une scénographie transgressive enrichissant l'œuvre d'un plan second crée une manière de transcendance dramaturgique réouvrant au-delà la scène, écartant ainsi un nouveau rideau invisible sur une intrigue profonde, à laquelle l'intrigue apparente apporte seulement un premier degré des significations. En présence de toute scénographie novatrice, le jeu de l'orchestre devrait aussi s'ouvrir, presque impossiblement il est vrai, la voie d'une transgression expressive par la lecture des ressources, à vrai dire, immenses, offertes dans la densité harmonique et contrapuntique des œuvres, dans la richesse rythmique et instrumentale... On comprend donc que, si, nous l'avons admis, une conception de libre antagonisme contraire à l'homogénéité de la scène et de l'orchestre a pu apporter des faits intéressants de réalisation, une conception unitaire de direction totale vers laquelle tendait certainement Wieland Wagner, exigerait idéalement une direction unique. On sait que Karajan assume actuellement en divers théâtres cette réalisation unique par une direction du décor et de la scène, des interprètes et de l'orchestre. Une telle tentative reste cependant celle d'un chef d'orchestre, abordant aussi, et tardivement, la scénographie, quand il faudrait envisager de loin aujourd'hui la formation jeune de **directeurs de dramaturgie musicale ;** utopie peut-être qui rejoindrait d'autres domaines d'utopie wagnérienne que nous étudierons.

Il nous resterait à dire, empruntés eux-mêmes à un choix de G. Friedrich pour le programme de **Tannhäuser** cette année à Bayreuth (5) quelques conseils ou critiques de Wagner aux chefs d'orchestre et scénographes de son temps, sur la collaboration qu'ils doivent admettre entre eux ; nous voudrions espérer que les réalisations actuelles ne tombent pas sous ces critiques ; Wagner reconnaît lui-même l'idéal évoqué plus haut d'un chef d'orchestre scénographe ou d'un scénographe attentif à l'orchestre :

> Les chefs d'orchestre de nos théâtres se sont presque tous, en général, laissé retirer le droit de surveiller la scène et les dispositions qui la concernent. En conséquence, nos metteurs en scène bornent leur champ d'action uniquement au plateau et négligent absolument l'orchestre...

Il déplore l'incohérence qui résulte de ces négligences et observe que l'acteur devient alors un troisième domaine d'isolement, entre orchestre et scène :

> L'acteur, en jouant, a perdu l'habitude de se considérer comme dépendant en quelque sorte d'un ensemble et, dans sa position isolée, il s'est fourvoyé.

Ce n'est pas d'ailleurs que Wagner demande à l'interprète un renoncement à sa personnalité ; il lui reconnaît au contraire cette qualité que nous avons reconnue d'être un domaine réel, lien vivant, actif, créateur entre l'espace orchestral et l'espace scénique et, tout en exigeant une totale révolution du jeu, il l'associe à son œuvre :

> Tous les conseils que je donne pour l'étude de l'interprétation, notamment celui de faire des répétitions consacrées à la lecture du poème, n'ont précisément pour but que de faire de l'acteur un collaborateur qui sente, comprenne et, de sa propre conviction, crée enfin avec l'auteur.

Dans cette conviction créatrice qui serait donnée à l'acteur, nous retrouvons celle que nous avions retenue de Gwyneth Jones recréant d'elle-même les intentions de G. Friedrich qu'elle ressentait soudain comme siennes.

A maintes reprises, Wagner affirme que la partition musicale doit être fondement et guide de la direction scénique :

> La plupart des indications scéniques n'apparaissent dans la partition qu'avec les passages musicaux qui s'y rapportent, et jamais auparavant, par conséquent, le metteur en scène devra, avec l'aide du chef d'orchestre, étudier le passage jusqu'à ce qu'il le possède **exactement par cœur.**

Mais il affirme tout autant la dépendance du chef d'orchestre à l'égard de la scène :

> Si le chef d'orchestre considère l'orchestre comme une chose à part, il ne peut emprunter de règles pour l'intelligence de celui-ci qu'aux œuvres de musique pure, à la symphonie ; ainsi, tout ce qui s'écarte des formes de ce genre finira par lui demeurer nécessairement inintelligible. Or, ce qui s'écarte de cette forme, c'est justement ce qui reçoit sur la scène sa structure particulière par l'évolution d'une action ou d'un sentiment, et par conséquent, ne peut pas trouver son explication dans la musique instrumentale pure, mais dans le développement scénique. (Il) ne verra donc, dans tel ou tel passage, que des traits musicaux arbitraires et c'est conformément à ce sens arbitraire, purement musical, qu'il les rendra dans son exécution.

Ainsi s'impose ce qui paraîtrait à beaucoup un paradoxe, dont nous avons tenté de montrer cependant dans ces pages le bien-fondé : ce n'est qu'en tenant compte du contexte dramatique que le chef d'orchestre transmettra le message musical lui-même dans sa pureté ; agissant seul, au contraire il lui manquera la **norme** d'après laquelle il doit représenter **l'essence musicale** de ces traits, et il commettra erreur sur erreur dans le mouvement et l'expression.

Wagner pressent enfin les conséquences néfastes de cette attitude sur la totalité de la réalisation :

> Ce résultat suffira pour égarer le directeur de la scène et les acteurs dans ce qu'ils ont à représenter, de telle sorte que, perdant le lien des rapports dramatiques entre la scène et l'orchestre, et renonçant finalement à toute cohésion, ils se sentiront portés, dans l'exécution, à commettre d'autres actes arbitraires.

Le paradoxe est singulier, et l'utopie est certaine, que ce soit la musique dont le caractère primordial in

déniable puisse guider la mise en scène, mais sous cette réserve que celle-ci inspire autant le chef d'orchestre de manière impérative et préalable, et que, entre ces deux espaces qui le cernent de leur autorité à la fois commune et antagoniste, l'interprète doit garder sa personnalité totale au point de se faire peut-être, à chaque instant, le vrai créateur de la vérité dramaturgique imaginée par l'auteur. C'est bien en effet l'impression que nous recevons parfois, en cours de représentation idéale en écoutant des êtres comme Tannhäuser, Elisabeth, Kundry, Brunnhilde, Hans Sachs, Isolde, Senta, Elsa, pour ne citer que quelques témoins, immédiats parce que écartelés ou hallucinés, de l'utopie wagnérienne.

NOTES

1. On emprunterait ici l'image forte et exacte dont Marcel Beaufils définit la dualité scénique du Verbe et du Son, antagonistes et nécessairement unis, fusion qu'il qualifie d'endrogyne insaisissable (**Musique du Son, Musique du Verbe** — dont c'est un titre de chapitre — Paris, P.U.F., 1954).).
2. P. Boulez, Chemins vers Parsifal, **L'Education Musicale,** n° 183, décembre 1971, p. 94, et dans le programme de **Parsifal,** Bayreuth 1970.
3. Claude Lust, **Wieland Wagner et la survie du Théâtre lyrique,** La Cité édit. Lausanne, 1969, 1re partie, chap. 1.
4. Cf. M. Beaufils, op. cit.
5. Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1973, **Tannhäuser,** pp. 32-53.

TARIF DES ABONNEMENTS

Deux augmentations substantielles subies depuis 3 mois, de l'impression de notre revue nous contraignent à modifier nos tarifs d'abonnements et de vente, à dater du 1er avril 1974.

Veuillez vous reporter à nos « Conditions Générales de Vente » en page 2 de couverture.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Hervé MUSSON

Professeur d'Education Musicale
au C.E.S. Paul-Eluard, St-Etienne-du-Rouvray

JEAN-SEBASTIEN BACH (1685-1750) : Six Sonates pour clavecin concertant et violon seul. Deux disques en coffret très bien présentés, LE CHANT DU MONDE, avec Leonid Kogan et Karl Richter. LDX 78550/51.

Voilà un titre assez révélateur de l'état d'esprit de J.-S. Bach pour tout ce qui concerne l'importance relative des instruments dans la musique de chambre. Par ces œuvres écrites à la cour du Prince Léopold d'Anhalt-Cöthen en 1720, il tente de réhabiliter le clavecin qui s'était vu peu à peu relégué au rôle d'accompagnateur discret devant la popularité grandissante du violon, et dont l'unique raison d'être n'était plus que la basse chiffrée — schéma harmonique totalement abstrait — que les clavecinistes, selon leurs possibilités, transformaient soit en quelque chose d'honnête, soit en médiocre soutien de la mélodie.

Ici, invention mélodique et agogique musicale sont tellement soutenues que le moindre petit détail d'écriture revêt une importance toute particulière. Aussi et encore plus peut-être avec ces œuvres qu'avec d'autres du même ordre (même après l'avènement du piano), nous avons une expression musicale extrêmement riche traduite par deux mondes sonores totalement différents, qui se côtoient ou s'interfèrent.

L'univers artistique suscité en nous est tellement probant, qu'à l'extrême, il semble artificiel, voire inopportun, de tenter de le rattacher à quelconque phénomène matériel, historique ou autre. A l'encontre de beaucoup d'autres témoignages musicaux, ces œuvres ne semblent pas coller à leur époque. Bien sûr, elles en sont la conséquence, mais l'expression musicale qu'elles donnent dépasse de beaucoup ce cadre pour en faire quelque chose d'assez intemporel.

Nous nous bornerons à ajouter que l'interprétation, jouant un peu le rôle d'intermédiaire entre le message musical et nous, remplit bien ses fonctions ici. Le jeu de Léonid Kogan et de Karl Richter, précis et vibrant, donne toutes leurs dimensions à ces œuvres et, en résumé, bravo au **CHANT DU MONDE** et aux interprètes pour cette réalisation. Je m'en voudrais de ne pas insister sur la haute valeur musicale d'un tel enregistrement.

JEAN-SEBASTIEN BACH : Cantate BWV 39 « Brich dem Hungrigen dein Brot » (pour le Ier dimanche après la Trinité) et Cantate BWV 150 « Nach dir Herr verlanget mich » (pour tous les Temps). C'est le volume 28 des Grandes Cantates de Bach dont ERATO assure la publication. STU 70774.

Nous ne pensons pas qu'il soit très utile de s'étendre sur cette musique dont tout le monde connaît les illustres qualités. Qu'il soit juste permis de remarquer avec quelle apparente facilité le célèbre Cantor savait s'acquitter de son « pensum hebdomadaire » en composant des cantates visiblement sereines malgré la commande répétée dont beaucoup se seraient lassés rapidement.

Bien sûr, la qualité musicale de ces innombrables pièces religieuses semble inégale, mais les deux œuvres enregistrées donnent une dimension musicale et humaine assez extraordinaire.

Très bonne interprétation de Ingeborg Reichelt, Barbara Scherler, Friedreich Melzer, Bruce Abel, de l'Orchestre de Wurtemberg et de la Chorale Heinrich Schütz de Heilbronn sous la direction de Fritz Werner. Le phrasé, toutefois, semble un peu trop rigide par endroits et les notes piquées du sujet de fugue (1er chœur de la Cantate BWV 39) ne s'impose pas de façon aussi systématique, à mon goût.

BEETHOVEN (1770-1827) : « Les Cinq Concertos pour piano » par la Symphony Chicago Orchestra sous la direction de G. Solti avec Vladimir Ashkenazy au piano. DECCA Stéréo SXLG 6594-97.

C'est à la firme anglaise **DECCA** que nous devons le privilège d'un enregistrement exceptionnel de quatre disques présentés en coffret soigné avec une analyse succincte des cinq œuvres. Certes, cette petite analyse ne suffira pas au musicien professionnel, mais là n'est pas le but d'une pochette de disques, et celle-ci présente l'avantage d'être bien faite.

En ce qui concerne musique et interprétation, on ne peut qu'admirer cette merveilleuse version très au-dessus de toute critique. Actuellement, un nouvel enregistrement de ces concertos ne représente pas en soi une innovation. Tous sont très connus et diverses maisons de disques les comptent déjà à leurs catalogues avec de grands interprètes. Mais la particularité de celui-ci se reconnaîtra aisément par la vision personnelle et en tous points parfaite que

nous donnent Solti et Ashkenazy. J'ai rarement vécu aussi intensément l'évolution dramatique du discours musical. L'orchestre vibre d'une constante émotion, et le jeu d'Ashkenazy s'accorde parfaitement et émerveille. Chaudes félicitations à **DECCA** pour cette heureuse initiative. Une telle somme de qualités artistiques doit être connue et appréciée. La musique étant un art vivant dans le temps par lequel l'artiste interprète s'exprime de façon toujours originale et intéressante quand il a réellement quelque chose à dire, et c'est le cas ici, et qu'il présente une œuvre sous un jour nouveau avec de véritables accents de sensibilité.

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733) : Intégrale de l'œuvre pour clavecin avec Laurence Boulay comme interprète. Encore une nouveauté ERATO digne d'intérêt. 3 X (C) ERA 9075 à 9077.

Les trois disques en pochette présentés ici constituent le début de cette intégrale, et bien que ce ne soit pas la première du genre, nous nous félicitons de cette parution intéressante à plus d'un titre. Sont enregistrés le Ier Livre des pièces de clavecin (cinq Ordres), quatre Préludes de l'Art de toucher le clavecin et le second Concert Royal pour deux clavecins avec Françoise Langellé au second.

L'interprétation de L. Boulay, très précise et très pure, donne exactement et avec simplicité le caractère initial de ces œuvres richement colorées et débordantes de vie. Pour éviter la monotonie pouvant résulter de l'audition simultanée de toutes les pièces, L. Boulay dispose de trois clavecins de l'époque et passe de l'un à l'autre au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre. Le commentaire approfondi de la pochette est dû à Norbert Dufourcq, gage de qualité. Toutes ces particularités montrent le désir de la maison **ERATO** de mettre le plus d'atouts dans son jeu pour la présentation de cet enregistrement et, de fait, voilà une excellente publication dont nous attendons la suite avec impatience.

CESAR FRANCK (1822-1890), CLAUDE DEBUSSY (1862-1918), MAURICE RAVEL (1875-1937) : « Sonates pour violon et piano » par Gérard Jarry au violon et Georges Pludermacher au piano. Enregistrement stéréo EMI, VOIX DE SON MAITRE C 069-12537.

J'ai déjà eu l'occasion de mentionner dernièrement un très bon enregistrement des deux sonates de Debussy et Ravel interprétées de façon plus que magistrale par J.-J. Kantorow et J. Rouvier. Voici une autre interprétation de ces deux œuvres avec, en plus, la magnifique Sonate de C. Franck. Ce disque ne manquera pas d'intéresser par son programme, lequel réunit trois grands sommets de la musique française de la fin du 19e et du début du 20e siècle. Il est parfois plus pratique de posséder trois chefs-d'œuvre de cet ordre sur un seul disque plutôt que de les avoir dispersés sur plusieurs, la musique n'y trouve pas forcément son compte, et c'est bien dommage. Je ne sais trop qui doit être incriminé, de la prise de son, de l'interprétation, ou des deux !

CESAR FRANCK (1822-1890), GABRIEL PIERNE (1863-1937) : « Sonates » par Jean-Pierre Rampal et Pierre Barbizet. Enregistrement ERATO STU 70786.

Evidemment, il s'agit de la Sonate de C. Franck pour violon et piano en La Majeur, transcrite ici pour les besoins de la cause. La Sonate de Pierné, conçue aussi pour violon, put être exécutée à la flûte neuf ans après sa composition avec l'autorisation de l'auteur. Voilà de quoi nous faire remarquer combien il est délicat de modifier une instrumentation lorsqu'il s'agit de musique comme celle-ci où timbre et technique de l'instrument jouent un grand rôle. Il ne s'agit pas de mettre en cause les talents de J.-P. Rampal et de P. Barbizet, mais le timbre de la flûte qui convient peu ici. Dans la Sonate de C. Franck, dès les premières mesures on a une impression de malaise due probablement aux sonorités inhabituelles dans l'œuvre. Le timbre de la flûte annule tout le lyrisme caractéristique de cette sonate, que le violon excelle à rendre, et colore la première phrase d'une féerie un peu gratuite. Autant la flûte est merveilleuse dans le Prélude à l'Après-midi d'un Faune, dans les Chansons Madécasses ou dans Daphnis, autant elle est déplacée ici. Dans le second mouvement de cette même sonate, le rapport de force entre les deux instruments est nettement déséquilibré. On doit d'ailleurs saluer au passage la vaillance de J.-P. Rampal tenant désespérément le coup avec sa flûte malgré les attaques constantes du piano, et les longues phrases à jouer sans respirer, ou presque. La Sonate de G. Pierné passe beaucoup mieux. L'écriture et le sens musical de l'œuvre étant mieux adaptés à l'instrument. C'est une musique très pure, apparemment facile, et assez attirante justement par cette apparence de facilité, comme par l'élégance et la simplicité des différentes arabesques mélodieuses aux sonorités lumineuses. C'est plus un état musical qu'une expression, une image plus qu'une peinture, et dont le charme sera aisément ressenti.

W.-A. MOZART (1756-1791) : « Les Quatre Dernières Symphonies ». PHILIPS, Collection TWINSET, 106701032.

En plus d'un avantage financier bien appréciable en ces temps austères, puisque PHILIPS offre deux disques pour le prix d'un seul, vous aurez le plaisir d'apprécier un bon enregistrement d'œuvres débordantes de musique, interprétées par l'Orchestre de la BBC, sous la direction de Colin Davis. Bonne interprétation donc, mais où, personnellement, je trouve que certains mouvements rapides, finale de la Symphonie n° 40 par exemple, manquent un peu d'air. Ceci, bien sûr, n'est qu'affaire de goût, de tels jugements étant par trop subjectifs. En outre et malgré une direction un peu sèche, nous avons droit à des phrases d'une réelle douceur, malheureusement trop courtes. Non que je vante l'image d'un Mozart alangui, mais quelques repos plus nombreux ménagés à la fin des phrases, ou bien quelques nuances rythmiques à l'intérieur d'un phrasé mettraient sans doute plus en valeur différents aspects de l'expression musicale. Quoi qu'il en soit, l'orchestre, richement coloré, donne

l'impression d'une réelle vigueur dans cette interprétation, correcte dans l'ensemble, de la pensée mozartienne telle que nous la concevons en notre époque.

NICOLAS RIMSKY KORSAKOV (1844-1908) : « Shéhérazade ». Suite symphonique d'après les Contes des Mille et une Nuits. Enregistrement PHILIPS et interprétation de la London Philharmonic Orchestra sous la direction de Bernard Haiting. Super stéréo 6500 410.

C'est en 1888 que Rimsky Korsakov compose l'œuvre qu'il dirigea lui-même en première audition la même année à Saint-Pétersbourg. Personnellement, l'argument littéraire, pour alléchant qu'il soit, importe peu ici. Tout juste l'expression poétique du mot Shéhérazade, symbole du merveilleux oriental est-elle définie musicalement. En ce qui concerne l'évolution dramatique inhérente à l'œuvre, la matière symphonique paraît suffisamment conséquente pour se passer d'un quelconque soutien anecdotique ou littéraire, mais je trouve pourtant bien dommage que cette œuvre éminemment musicale soit si peu donnée en ballet ; musique et pantomime se marient très bien en pareil cas ! Mais là n'est pas l'objet d'une critique de disques, et nous nous bornerons à saluer au passage ce très bel enregistrement où les violons sonnent comme des violons doivent sonner. Une fois de plus, le London Symphonic Orchestra nous donne la mesure de sa valeur et l'interprétation de Haïting nous plonge dans une féérie sonore et luxuriante où le lyrisme de certaines phrases n'est pas exclu et dont la musique revêt les multiples aspects.

CHARLES TOURNEMIRE (1870-1939) : « Chorals-poèmes, op. 67, pour les Sept Paroles du Christ » par André Merineau au grand orgue de Saint Eustache. VOIX DE SON MAITRE EMI stéréo C 065-12169.

Comme César Franck dont il fut le disciple, et parallèlement à Louis Vierne, Charles Tournemire a beaucoup contribué au prestique de la musique d'orgue en France au début du 20e siècle. Malheureusement, c'est un Maître trop peu connu. Et la parution de ce disque qui ne manquera pas d'intéresser permettra d'apprécier le grand talent et l'originalité de ce prestigieux organiste. Tournemire a tenu pendant longtemps, à la suite de Franck, la tribune de Sainte Clotilde. Comme tous les organistes, maîtres de Chapelle, de Franck à Fauré, bercés de plain chant et de tout ce qui touche à la vie de l'Eglise, à ses messages soit historiques, soit religieux, Tournemire exprime avec intensité le texte qu'il a choisi. L'auditeur, ami des arts, sera sensible à ce langage musical qui donne toute une gamme de profonds accents expressifs ou transparaît une émotion intérieure constante. C'est tout un drame musical, jalonné de hardiesses d'écriture et de sonorités nouvelles pour l'époque. Les œuvres gravées prennent leur inspiration dans les sept paroles du Christ sur la Croix : « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font », « Aujourd'hui,tu seras avec moi au Paradis », « Oh ! femme, voici ton fils, voici ta mère », « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné », « J'ai soif », « Père, je remets mon Esprit entre Tes mains », « Tout est consommé ». — Excellente interprétation à l'orgue de Saint Eustache d'André Mérineau qui présente ces œuvres sous un jour très favorable avec un jeu très précis et sensible. Il en résulte une sorte d'intimité très étroite entre l'œuvre et l'interprète, et bien que cette intimité soit à la base de toute interprétation valable, elle ne se fait pas toujours sentir avec autant de force. A l'écoute de ce disque, on sera heureusement surpris par la somme de musique présentée. Quant à la pure merveille qu'est l'instrument de Saint Eustache, je pense qu'il est vain d'en parler, mais voici l'occasion d'en juger, s'il en est besoin.

FLORENT SCHMITT (1870-1958) : « Psaume XLVII », « La Tragédie de Salomé ». Orchestre National de l'ORTF sous la direction de Jean Martinon. VOIX DE SON MAITRE EMI stéréo C 069 12166 (Sélection spéciale HIFI Pathé Marconi).

Les deux œuvres datent du début du siècle. Ce sont des pièces vigoureuses comme la presque totalité des œuvres de Schmitt d'où se dégage une réelle sensibilité et une très grande richesse d'invention. Florent Schmitt semble lui aussi quelque peu oublié de nos jours ; le potentiel musical de son œuvre ne justifie pas un tel oubli. Il est même assez remarquable à ce moment de l'histoire de la musique où tout gravite plus ou moins autour de différents courants artistiques de voir une œuvre aussi personnalisée que la sienne. Il suffira d'écouter cet enregistrement pour s'en convaincre. Je ne pense pas qu'il soit très utile de vanter les immenses qualités de l'Orchestre de l'ORTF connues de tous et je me contenterai de mentionner ici la très grande valeur de l'interprétation faisant de ce disque, dont la gravure est irréprochable, une excellente parution que n'importe quel musicien aura plaisir à posséder. Jean Martinon ne laisse rien au hasard ; il dirige avec précision et fermeté, ménageant les effets sonores avec beaucoup d'efficacité et donnant à la dramatique musicale une ampleur assez exceptionnelle. Bravo !

CHANT GREGORIEN, « Messe de la Sainte Trinité », « Sanctus du Kyriale » par le Chœur des Moniales de l'Abbaye Notre-Dame d'Argentan. DECCA stéréo 7547.

Je cite la pochette : « ... Sa place importante (il s'agit du Sanctus), sa richesse de contenu biblique, son poids de louanges et d'adoration, tout cela justifiait-il la répétition incessante du sanctus sur toute une face de ce disque. La monotonie du texte ne risquait-elle pas de lasser l'auditeur ? Il a semblé cependant que ce retour même de l'acclamation mettait en relief la souplesse et le génie de l'art grégorien capable d'habiller un même texte, tantôt avec somptuosité, tantôt avec un minimum de ressources ».

Et voilà, en effet, un très bon moyen de montrer à quel point les différentes expressions de pièces grégoriennes peuvent être variées. Quatorze Sanctus se suivent et donnent un échantillon tout à fait convaincant. L'enregistrement **DECCA** est de très haute

qualité et le chant des femmes correct, malgré quelques départs flous assez peu perceptibles du reste. Il faut dire que la résonance d'une église, volontairement conservée, et à juste titre, lors de l'enregistrement, n'est pas faite pour arranger la chose. De plus, ces quelques légères anomalies, accidentelles, et toujours discrètes, ne gênent pas à l'audition. Elles font même plus ou moins partie du contexte. Ne pas oublier en effet qu'il ne s'agit pas ici d'un art en soi mais d'une prière ; et malgré la distance qui nous sépare de ce langage religieux, il apparaît vivant et vrai, beaucoup plus que certains des aspects que l'église donne d'elle. D'autre part, pour notre pédagogie, voilà de quoi aider à présenter de façon moins aride un cours d'histoire de la musique sur le grégorien. Attirer l'attention sur le chant grégorien me semble nécessaire du fait de la place qu'il tient dans l'évolution de l'art musical. Quant au mélomane, il y trouvera son compte même s'il n'est pas directement concerné par ce genre de musique, grâce au choix judicieux des œuvres bien gravées ici.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution du problème n° 3 (mars 1974)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	I	N	S	T	R	U	M	E	N	T
II	B	O	U	R	E	N	E	S	C	O
III	E	Y	E	U	X	I	N	O	L	N
IV	R	A	D	I	O	S	U	J	E	T
V	T	U	O	T	P	S	A	U	M	E
VI	A	D	I	E	U	O	L	S	E	N
VII	M	U	S	E	S	N	A	T	N	E
VIII	O	P	E	R	A	S	I	E	T	U
IX	U	R	S	S	R	R	N	O	I	R
X	R	E	C	I	T	A	T	I	F	S

HORIZONTALEMENT

V — **Turandot.** — **IX** — Renzo **Rossellini**, autour surtout d'opéras de style vériste. / « En blanc et **noir** ».

VERTICALEMENT

3 — **Escales.** — 4 — Ernest **Rey.** — 5 — **Œdipus Rex.** — 7 — Le saxtuba n'était pas **menu** ! Il s'agissait d'une énorme contrebasse de tuba, construite en 1852 par A Sax. 8 — / / / « **Soir** », mélodie de Fauré, 1905.

Problème n° 4

de Pierre MONTREUILLE

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I										
II										
III										
IV										
V										
VI										
VII										
VIII										
IX										
X										

HORIZONTALEMENT

I — « Instrument de chaudronnier » (Voltaire).

II — Ses ballets furent populaires (1803-1856) / . / Auteur d'Angélique.

III — Jeu d'orgue / Initiales de l'auteur de « Nicolas de Flue ».

IV — . / Chanter... fort / En dièses.

V — Nuance écourtée / Appui rythmique.

VI — On en fit des instruments / Bal désordonné / Dans le bastringue.

VII — Associer à demi / En chœur / Comprend la crosse et les chevilles.

VIII — Musicologue / Nous devons celui de Nils Halérius à M. Landowski / Retenue abrégée.

IX — Caractérise une fugue en si bémol / Prénom d'un ténor populaire.

X — Divulgués / Des « Histoires Naturelles » (Ravel).

VERTICALEMENT

1 — Organiste et compositeur italien mort en 1690 / A sa mémoire, il existe un concerto.

2 — . / Auteur d'images / Initiales d'un disciple de Fauré, mort en 1954.

3 — . / Compositeur et pianiste hongrois, né en 1905, attaché au folklore (de bas en haut) / Précipite le mouvement.

4 — Initiales de ce Russe mort en 1950, disciple de R. Korsakov / Critique au « New York Times », mort en 1941 / .

5 — Ancêtre du tuba.

6 — Agréments.

7 — Néerlandais mort en 1505 / Communes à Teleman et Titelouze.

8 — Prénom d'un célèbre pédagogue du dodécaphonisme / Carnage.

9 — Facteur de clavecin vénitien (XVI[e]).

10 — . / Œuvre lyrique de Lully (1673) / Unité.

A LA DÉCOUVERTE DE LA MUSIQUE

de Jean-Jacques RAPIN

Editeur : Librairie HACHETTE

79, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

L'ouvrage de Jean-Jacques RAPIN « A la découverte de la Musique » nous introduit dans tout ce qui concerne la technique de la musique.

La « technique », ensemble des procédés propres à un art, ce dernier mot étant compris dans son sens le plus large, est en général considérée comme une chose sèche, ennuyeuse et rébarbative. Or, l'ambition du livre de J.-J. RAPIN est de faire oublier ces caractères en ouvrant la porte sur le « merveilleux » du monde de la musique.

Ouvrage savant certes, mais les développements techniques qu'il contient, s'enchaînant avec méthode, en une rédaction concise, sont eux-mêmes fort attrayants. Au surplus, tout en se voulant rester fidèle au but de définir la technique de la musique, il fait preuve d'une très large culture. Aussi, chaque page compte-t-elle, qu'il s'agisse des explications concernant le piano par exemple, ou les instruments à percussion, de l'analyse de l'« Apprenti Sorcier » ou de celle de la « 5e Symphonie », de l'historique du « Chant Grégorien » ou de celui du « Jazz ».

D'autre part, il faut souligner que cet ouvrage, qui fait l'objet de deux volumes comprenant au total 400 pages seulement, malgré l'étendue de son sujet, est d'une présentation élégante, pleine d'agréments : format pratique, impression parfaite, très nombreux exemples musicaux, dessins et reproductions photographiques intéressants.

Parmi l'immense foule des mélomanes, il en est qui, sans avoir des connaissances musicales approfondies, sont cependant très sensibles à l'émotion esthétique que procure la musique. Ils se passionneront pour ce livre parce qu'ils pourront y prendre conscience de cette émotion, affiner leur sens musical, et seront désireux d'aller de découverte en découverte.

« A la recherche de la Musique » est un livre qui, selon les termes mêmes de l'avant-propos, se propose musique. UN LIVRE QUI TIENT SES PROMESSES ! « d'initier, d'aider à écouter et à comprendre » la

J. NOIROT.

COMMUNICATIONS DIVERSES

DENISE LEDUC

Tableaux synoptiques des diverses écoles en Europe (Musique, Littérature, Beaux-Arts), XIXe, XXe siècles

Editions Van de Velde, Tours

Elégamment présentés en une pochette de carton 15 × 31, ces trois panneaux sont respectivement consacrés à la Littérature, aux Beaux-Arts et à la Musique. Il en existe pour les autres grandes périodes de l'Histoire de l'Humanité.

Partagés en colonnes verticales correspondant aux nations, et en subdivisions indiquant les activités artistiques (par ex. : philosophie, poésie, sculpture, opéra-comique, etc.), ils sont suffisamment vastes pour être fixés sur un mur (61 × 118). Ils permettent ainsi une vue d'ensemble sur l'histoire de la pensée en une période considérée. Ces tableaux synoptiques, en cartoline robuste, d'une lecture aisée, ont été agréés par le ministère de l'Education Nationale.

J. M.

Renaissance et Baroque
Melun - 13 au 17 avril 1974

L'encadrement de ce stage sera assuré par des instructeurs hollandais :

— **M. Conrad van de Weetering**, de l'Institut de Danse Ancienne d'Amsterdam, dont les travaux font autorité en la matière, assisté de **Mme van de Weetering,**
— **Marion Verbrüggen**, élève de Frans Brüggen, Prix d'excellence du Conservatoire d'Amsterdam en flûte à bec, qui se consacre à l'étude des instruments anciens et pourra conseiller les joueurs de viole, de cromorne, de dulciane, etc.

Outre l'intérêt de la danse elle-même, qui permet de retrouver les racines de notre folklore et de faire des rapprochements intéressants avec la danse populaire, ce stage devrait permettre aux musiciens d'avoir une idée claire du mouvement des différentes danses, des appuis dans les phrases qui les composent ; de résoudre les énigmes de certains changements de mesure des gaillardes, courantes et autres ; de comprendre pour avoir pratiqué les mêmes pas de danse que le compositeur l'esprit exact dans lequel il faut jouer.

Nous espérons que les musiciens seront nombreux et apporteront leurs instruments. Le travail de danse ne se fera pas d'après des disques, mais sur la musique travaillée au stage.

Pour tous renseignements et inscriptions : F.O.C.E.L. - Maison de l'Enseignement - 77002 La Rochette Melun.

CERTIFICAT D'APTITUDE A L'EDUCATION MUSICALE ET A L'ENSEIGNEMET DU CHANT CHORAL

Deuxième partie

Lundi 27 mai 1974. — Composition d'histoire de la musique se rapportant aux œuvres du programme, de 8 heures à 12 heures, et dictées musicales, de 15 heures à 17 heures.

Mardi 28 mai 1974. — Composition d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire de la civilisation, de 8 heures à 12 heures.

Mercredi 29 mai 1974. — Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 13 heures.

C.A.P.E.S.

(Section I Education musicale et chant choral)

Jeudi 30 mai 1974. — Contrôle de l'oreille :
Epreuve **a**, début de l'épreuve à 9 h 30 ;
Epreuve **b**, de 14 h 30 à 15 h 30.

Vendredi 31 mai 1974. — Ecriture musicale, de 13 heures à 18 heures.

Samedi 1er juin 1974. — Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation, de 13 heures à 19 heures.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON   Dépôt légal 2e trimestre 1974   icn - vaux-le-pénil - 437.29.28